

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

CRITERIOS HISTÓRICO-DIDÁCTICOS PARA LA
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ANTIGUA APLICADOS A LAS
SUITES PARA LAÚD DE J. S. BACH

TESIS DOCTORAL

AUTOR: MARIO ALCARAZ IBORRA

DIRECTOR: DANIEL MATEOS MORENO

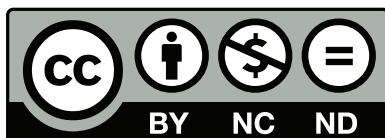
2011



SPICUM
servicio de publicaciones

AUTOR: Mario Alcaraz Iborra

EDITA: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Dr. **Daniel Mateos Moreno**, director del trabajo presentado por Mario Alcaraz Iborra, titulado *Criterios histórico-didácticos para la interpretación de música antigua aplicados a las suites para laúd de J. S. Bach*,

HACE CONSTAR QUE:

Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser considerado como tesis doctoral y defendido ante un tribunal al efecto de obtener el grado de Doctor.

Málaga, 27 de septiembre de 2011

Fdo: Dr. Daniel Mateos Moreno

ÍNDICE

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO.....	11
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO.....	13
I. INTRODUCCIÓN.....	13
II. PROBLEMA.....	15
III. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN.....	18
CAPÍTULO II: ESTUDIOS RELACIONADOS Y FUENTES.....	21
1. ESTUDIOS RELACIONADOS.....	21
2. FUENTES.....	25
CAPÍTULO III: LA INTERPRETACIÓN CON CRITERIOS HISTÓRICOS.....	34
CAPÍTULO IV: LA OBRA PARA LAÚD DE J. S. BACH.....	40
SEGUNDA PARTE. MARCO APLICADO.....	47
CAPÍTULO I: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	49
CAPÍTULO II: CATEGORÍAS.....	59
1. CATEGORÍAS DEL PRIMER BLOQUE.....	61
1.1. <i>Categoría Central: Concepto de Articulación</i>	63
1.2. <i>Primer Grupo: Normas Básicas de Articulación</i>	65
1.2.1. Arcos.....	66
1.2.2. Grados de Articulación.....	67
1.2.3. Convenciones Rítmicas.....	70
1.3. <i>Segundo Grupo: Carácter de la Música de Danza</i>	71
1.3.1. Música de danza.....	71
1.3.2. Categorías Referidas a las Danzas que Integran la <i>Suite</i>	71
1.4. <i>Tercer Grupo: Categorías Complementarias</i>	72
1.4.1. Dinámica.....	72
1.4.2. Ornamentación.....	73
1.4.3. Movimiento Armónico: Progresiones y Bajo Continuo.....	74
2. CATEGORÍAS DEL SEGUNDO BLOQUE.....	76
2.1. <i>Primer Grupo: Tipos de Ediciones</i>	77
2.2. <i>Grupo Central: Ediciones de Música de Bach</i>	78
2.3. <i>Segundo Grupo: Otras Partituras de Referencia</i>	81
CAPÍTULO III: CODIFICACIÓN.....	83
1. CODIFICACIÓN DEL PRIMER BLOQUE.....	83
1.1. <i>Codificación de la Categoría Central: Concepto de Articulación</i>	83
1.2. <i>Codificación del Primer Grupo: Normas Básicas de Articulación</i>	86
1.2.1. Codificación de la Categoría Arcos.....	86
1.2.2. Codificación de la Categoría Grados de Articulación.....	88
1.2.3. Codificación de la Categoría Convenciones Rítmicas.....	96
1.2.3.1. Interpretación del Puntillo.....	96
1.2.3.2. Interpretación del Tresillo.....	101
1.2.3.3. Empleo de la Desigualdad.....	102
1.2.3.4. Otras Convenciones Rítmicas.....	106
1.3. <i>Codificación del Segundo Grupo: Carácter de la Música de Danza</i>	108
1.3.1. Codificación de la Categoría Música de Danza.....	108

1.3.2. Codificación de la Categoría <i>Allemande</i>	111
1.3.3. Codificación de la Categoría <i>Bourée</i>	112
1.3.4. Codificación de la Categoría <i>Courante</i>	113
1.3.5. Codificación de la Categoría <i>Gavotte</i>	117
1.3.6. Codificación de la Categoría <i>Gigue</i>	118
1.3.7. Codificación de la Categoría <i>Loure</i>	119
1.3.8. Codificación de la Categoría <i>Menuet</i>	120
1.3.9. Codificación de la Categoría <i>Sarabande</i>	121
1.4. Codificación del Tercer Grupo: Categorías Complementarias	123
1.4.1. Codificación de la Categoría Dinámica	123
1.4.2. Codificación de la Categoría Ornamentación	126
1.4.3. Codificación de la Categoría Movimiento Armónico: Progresiones y Bajo Continuo	129
2. CODIFICACIÓN DEL SEGUNDO BLOQUE	133
2.1. Codificación del Primer Grupo: Tipos de Ediciones	133
2.1.1. Codificación de la Categoría Ediciones Facsímiles y Reproducciones de la Notación Original	133
2.1.2. Codificación de la Categoría Edición Crítica	134
2.1.3. Codificación de la Categoría Edición Interpretativa	134
2.2. Codificación del Grupo Central: Ediciones de Música de Bach	137
2.2.1. Codificación de la Categoría Edición de Hans Dagobert Brugger de las <i>Suites</i> de Laúd (1921)	138
2.2.2. Codificación de la Categoría Edición de Diran Alexanian de las <i>Suites</i> para Violonchelo Solo (1929)	144
2.2.3. Codificación de la Categoría Edición de Carl Flesch de de las <i>Sonatas y Partitas</i> para Violín Solo (1930)	147
2.2.4. Codificación de la Categoría Ediciones de Andrés Segovia de la <i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de Violín BWV 1004 (1934) y de la <i>Sarabande</i> de la <i>Suite</i> de Laúd BWV 997 (1954)	152
2.2.5. Codificación de la Categoría Edición de Howard Ferguson de la <i>Suite</i> de Laúd BWV 997 (1950)	154
2.2.6. Codificación de la Categoría Edición de Karl Scheit de la <i>Suite</i> de Laúd BWV 996 (1975)	157
2.2.7. Codificación de la Categoría Edición de Mosóczi Miklós de las <i>Suites</i> para Violín Solo (1978)	159
2.2.8. Codificación de la Categoría Ediciones de Paolo Cherici de la Obra Completa para Laúd (1980 y 1996)	161
2.2.9. Codificación de la Categoría Edición de Oscar Ghiglia de la <i>Suite</i> BWV 1006a (1982)	163
2.2.10. Codificación de la Categoría Edición de Mario Gangi, Carlo Carfagna y Giovanni Antonioni de las <i>Suites</i> de Laúd (1983)	166
2.2.11. Codificación de la Categoría Edición de Abel Carlevaro de la <i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de Violín BWV 1004 (1989)	168
2.2.12. Codificación de la Categoría Edición de Rodolfo J. Betancourt de la <i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de Violín BWV 1004 (1999)	173
2.2.13. Codificación de la Categoría Edición de Frédéric Zigante de la Obra Completa para Laúd (2001)	176
2.3. Codificación del Segundo Grupo: Otras Partituras de Referencia	179
2.3.1. Codificación de la Categoría Las Sonatas Metódicas de Telemann. Un Precedente del Siglo XVIII	179
2.3.2. Codificación de la Categoría Estudio nº XVI de Leo Brouwer. Un Precedente Moderno	181
2.3.3. Codificación de la Categoría <i>Fabric</i> , de Henry Cowell. Alternativas a la Notación Tradicional	183

CAPÍTULO IV. TEORÍA: PROPUESTA EMERGENTE PARA LA EDICIÓN DE PARTITURAS MODERNAS CON FINES DIDÁCTICOS BASADAS EN CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA	186
1. DISCUSIÓN	186
2. PROPUESTA EMERGENTE PARA LA EDICIÓN DE PARTITURAS MODERNAS CON FINES DIDÁCTICOS BASADAS EN CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA:	201

CAPÍTULO V: APLICACIÓN TÉCNICA Y DIDÁCTICA	203
1. PROPUESTA DIDÁCTICA	204
1.1. <i>Primera Etapa: Etapa de asimilación del estilo</i>	207
1.2. <i>Segunda Etapa: Etapa de abstracción</i>	211
1.3. <i>Tercera Etapa: Etapa de interpretación</i>	214
2. APLICACIÓN DE LA TEORÍA SOBRE REPERTORIO DE ALTO NIVEL: EDICIÓN DE LAS SUITES PARA LAÚD DE J. S. BACH.....	216
2.1. <i>Consideraciones Generales</i>	217
2.2. <i>Preludios BWV 995, BWV 996, BWV 997 y BWV 1006a</i>	222
2.3. <i>Fuga BWV 997</i>	237
2.4. <i>Loure BWV 1006a</i>	244
2.5. <i>Allemandes BWV 995 y BWV 996</i>	250
2.6. <i>Courantes BWV 995 y BWV 996</i>	255
2.7. <i>Sarabandes BWV 995, BWV 996 y BWV 997</i>	260
2.8. <i>Gavottes BWV 995 I y II (en Rondó) y BWV 1006a (en Rondó)</i>	267
2.9. <i>Menuets I y II BWV 1006a</i>	271
2.10. <i>Bourées BWV 996 y 1006a</i>	274
2.11. <i>Gigues BWV 995, BWV 996 (giga), BWV 997 (gigue y double) y BWV 1006a</i>	277
TERCERA PARTE. CONCLUSIONES.....	283
CONCLUSIONES	286
NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	294
CUARTA PARTE. BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS	299
BIBLIOGRAFÍA.....	301
ANEXO I	311

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO

I. INTRODUCCIÓN

En la interpretación de lo que denominamos música clásica, los responsables de dicha interpretación buscamos siempre la manera de transmitir con la mayor claridad, fidelidad o expresividad posibles las ideas cifradas sobre el papel por el compositor por medio de la notación musical. A lo largo de nuestro dilatado proceso de formación, los instrumentistas descubrimos progresivamente que la mera ejecución de las indicaciones de altura, ritmo, dinámica y agógica que encontramos en la partitura no resulta suficiente para dotar a la música de todo su sentido artístico. Es decir, descubrimos, como decía Mahler, que en la partitura está todo salvo lo esencial. Esta reflexión ha ocupado a la música occidental desde que la partitura se revelara como el único medio para restablecer la obra musical en su *fugaz* realidad.

La problemática de la triple relación compositor-partitura-intérprete plantea una serie de conflictos que afectan directamente a la presentación de la obra de arte musical ante el público y provocan que cada interpretación de una misma pieza sea única e irrepetible. La comunicación entre compositor e intérprete por medio de una notación igualmente significativa para ambos se diluye inevitablemente cuando estos se ven separados en el tiempo. Asimismo, la fidelidad a la idea musical original, únicamente existente en la mente de su creador, obliga a los intérpretes a observar escrupulosamente la partitura.

Este rigor conduce simultáneamente a la minuciosa realización de las indicaciones escritas y a su flexibilización y contextualización. Los intérpretes aplican constantemente criterios y recursos no extraídos directamente de la partitura, sino procedentes de la propia práctica interpretativa, es decir, de las convenciones estilísticas y los criterios de *buen gusto* interpretativo.

La idea de salvar el problema eliminando la figura del intérprete es inviable en nuestra cultura musical. No obstante la existencia de músicas creadas directamente por medios digitales, la posibilidad de que las máquinas fabricadas por el hombre pudieran sustituir un día a los intérpretes, era desechada ya en 1752 por Johann Joachim Quantz en su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, mucho antes de la era digital:

“Provisto del ingenio necesario, uno podría inventar una máquina musical que tocara ciertas piezas a una velocidad y con una exactitud tal, que nadie pudiera igualarla ni con los dedos ni con la lengua. Esta máquina causaría admiración, pero no podría nunca conmovernos. Después de haberla escuchado una o dos veces y que supiéramos cómo funciona, cesaríamos de admirarla. Por lo tanto, si uno desea mantener su ventaja sobre la máquina, y conmover y agradar al oyente en el *Allegro*, debe tocar cada pieza con la fogosidad apropiada, pero sin precipitar el movimiento ya que la pieza perdería entonces toda su gracia.” (Murillo, 1997: 163-164).

Más próximas en el tiempo se encuentran las afirmaciones de Igor Stravinsky de que, por muy detalladamente que esté anotada una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos que se escapan a la definición, puesto que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música (Stravinsky, 1977/1983: 123).

El problema de la relación de lo anotado con su sentido musical, es decir, con su interpretación real por músicos cualificados, se hace aún más significativo si nos referimos a la ejecución de *música antigua*¹. Lo que el

¹ Siguiendo a Nikolaus Harnoncourt (1982/2006), por *música antigua* entendemos la música occidental compuesta en el periodo comprendido entre 1600 y 1800 aproximadamente, que coincide prácticamente con la delimitación habitual del Barroco, de 1600 a 1750, año éste de la

intérprete interesado en la música antigua encuentra a priori en la partitura es una música sin apenas matices, ligaduras ni acentos escritos. Es decir, una escritura convencional en la que se obvian numerosos aspectos, presentes sin lugar a dudas en la praxis interpretativa. Esto se debe principalmente a un conocimiento común de la forma en que se debía tocar esa música por parte de todos los intérpretes instruidos (que muchas veces eran los mismos compositores) y, en parte, a que el proceso de sofisticación de la notación musical se ha ido desarrollando con el paso del tiempo en función de las necesidades expresivas de los compositores y de las exigencias de cada momento histórico.

La preocupación por abordar la transmisión de los criterios interpretativos, es decir, la enseñanza de la música a través de una disciplina instrumental en base a los principios de fidelidad histórica y de búsqueda de aprendizajes significativos que contribuyan al desarrollo tanto técnico como artístico del intérprete, supone un proceso de indagación constante en la problemática de la interpretación musical. Esta preocupación, ligada a la reflexión constante sobre dicotomías como obra-partitura, compositor-intérprete, respeto a la obra-libre interpretación; ha supuesto el punto de partida, el motor impulsor de la investigación que nos ocupa.

II. PROBLEMA

Cuando Enrico Fubini aborda el problema de la interpretación en su artículo 'Temporalidad e historicidad en la interpretación musical afirma que, por muy perfecta y minuciosa que pudiera ser una partitura, el problema de la interpretación subsistirá siempre (Fubini, 1972/1994: 107). Considerando este problema como inherente a toda la música clásica occidental, para Fubini resultaría igual de difícil brindar una buena interpretación de una sinfonía de

muerte de Johann Sebastian Bach. Harnoncourt considera la música de ese periodo de unos doscientos años como estilísticamente homogénea en sus aspectos fundamentales.

Haydn que de una obra de Boulez, más allá de los problemas técnicos propios de la mecánica y la técnica de la ejecución instrumental que los intérpretes encontraran en cada caso.

Las dificultades interpretativas a las que se enfrenta todo músico, estudiante o profesional, a la hora de abordar una partitura, no pueden considerarse con propiedad como insuficiencias de la notación. Es decir, no podemos partir del presupuesto de que a la partitura le falta algo que podría añadirse. La partitura es perfectamente completa y suficiente con respecto a las exigencias musicales y estéticas del contexto geográfico, histórico y social en el que fue concebida y redactada.

En el momento en que una composición musical se aleja del lugar, el tiempo y el entorno social que la vio nacer, el código que la plasma sobre el papel se vuelve menos exacto o más confuso para aquellos que pretendan extraerle de nuevo el mensaje musical. Esta presunta insuficiencia de la partitura forma parte indisoluble de la condición existencial de la música occidental y de la necesidad de que se la interprete. Así pues, refiriéndonos a la *música antigua*, podemos hablar con propiedad de un cierto carácter incompleto. Para rellenar estas lagunas que la partitura presenta para nosotros habría, en palabras de Fubini, que transformar la partitura antigua en una partitura moderna. (Fubini, 1972/1994: 106).

Comencé a profundizar en la Interpretación con Criterios Históricos estudiando las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach junto al maestro de la guitarra Ricardo Gallén, a la vez que abordaba la tarea de leer ensayos modernos sobre estilo e interpretación.

La indagación en las fuentes, como los tratados de Leopold Mozart y de Carl Philipp Emanuel Bach o la traducción española del tratado de Johann

Joachim Quantz²; el análisis de las poco convencionales, y sobre todo muy alejadas de las tradicionales ediciones para guitarra clásica, ediciones de música para violín y violonchelo de J. S. Bach a cargo de de Carl Flesch y Diran Alexanian, respectivamente, y mi interés por la búsqueda de nuevos enfoques didácticos y editoriales para el estudio de la música antigua en general y de J. S. Bach en particular, me llevó a plantearme la posibilidad de modernizar la notación de una *suite* para laúd de Bach. Esto me llevó a desarrollar una labor de investigación que, finalmente, ha tomado forma en esta tesis doctoral.

Recapitulando, podemos decir que, para interpretar música antigua con criterios históricos, disponemos de la partitura, escrita con una notación cuyos “secretos” en principio desconocemos, y, además, de las siguientes herramientas: los tratados musicales antiguos, las anotaciones de los compositores y las investigaciones modernas, que recopilan el corpus de normas estilísticas, técnicas e interpretativas, entre ellas las normas de articulación; y, por último, la posibilidad de escuchar las interpretaciones de grandes maestros, bien en directo o por medios audiovisuales.

En definitiva, el problema que se nos plantea ante esta situación es dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo afrontar el problema de la interpretación de música antigua, de la relación entre notación musical y convención interpretativa? La respuesta a esta pregunta nos permitirá abordar el problema de la didáctica de la interpretación de una partitura de música antigua, el auténtico punto de partida de la presente investigación.

² En la tesis doctoral *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière*. Spanish translation by Rodolfo Murillo. Arizona State University. December 1997.

III. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

Retomando la pregunta con que termina el apartado anterior, el problema de la didáctica de la interpretación de una partitura de música antigua pasa por la conflictiva dicotomía existente entre la obra en su estado latente de texto musical y las convenciones vigentes del estilo interpretativo. Como ya hemos explicado, este dualismo resulta inherente a la música clásica occidental y se convierte en un problema mayor cuando intérprete y obra se encuentran distanciados en el tiempo.

En mis últimos años como estudiante de música, habiendo comenzado a profundizar en las convenciones interpretativas de la música barroca, me habitué a anotar en las partituras de las obras de Bach que estudiaba las figuraciones tal y como debía interpretarlas, escribiendo corcheas con puntillo y semicorcheas sobre aquellos pasajes en corcheas que debían ser desigualados, cambiando puntillos por silencios o convirtiéndolos en dobles puntillos, etc. Cuando descubrí que los tratados antiguos empleaban ese mismo sistema al hablar de interpretación, comencé a plantearme la posibilidad de unir los criterios estilísticos e interpretativos en una partitura con la notación “actualizada”, que reflejara directamente una posible interpretación, algo muy diferente de las ediciones con digitaciones que se emplean hoy día como norma general.

En la discusión acerca de la interpretación de las figuraciones con puntillo de su célebre tratado de clave, Carl Philipp Emmanuel Bach, después de explicar de qué manera se debe modificar la notación escrita al tocar este tipo de figuraciones en diversos contextos, añade: “no obstante la aparentemente opuesta exigencia de la notación. Una notación más exacta eliminaría tal discrepancia.” (Bach, 1759/1949: 157). Esta afirmación de C. P. E. Bach plantea una serie de cuestiones acerca del significado del signo musical y sus múltiples interpretaciones, así como acerca de la manipulación del texto

musical original, que deben ser observadas si deseamos proponer una hipótesis relacionada con la posibilidad que queda sugerida aquí.

Podemos decir que la partitura es un documento semiótico cuyo significado depende del contexto y la convención (Grier, 1998/2008: 65). Asimismo, podemos afirmar que no existe una única interpretación posible de una obra, sino que hay innumerables posibilidades de interpretación igual de buenas (también muchas otras razonablemente buenas e innumerables interpretaciones equivocadas o malas). Por tanto, en principio es razonable considerar un error la pretensión de editar una partitura antigua plasmando en ella propuestas o soluciones definitivas a los problemas interpretativos, pues lo que estaríamos haciendo es limitar las posibilidades de interpretación de la obra (Grier, 1998/2008: 21).

Sin embargo, reflexionando sobre las necesidades de transmisión de los conceptos estilísticos de una época y con un espíritu didáctico, sería posible plantar la edición de una partitura de música antigua en la que la notación fuera un equivalente semiótico de la intención interpretativa. La finalidad de una partitura así sería transmitir una interpretación válida y fundamentada. Es acertado considerar que esta “interpretación por escrito” se encuentra más limitada que la transmisión directa de un músico a otro en cuanto a nivel interpretativo, dadas las restricciones de la notación.

Acompañando la partitura con las necesarias explicaciones teóricas, Se abren las puertas a la comprensión del estilo musical sobre el terreno sin separar, o, más bien, imbricando la información contenida en libros y tratados sobre interpretación musical del repertorio impreso propiamente dicho, es decir, las nociones de estilo aplicables a la música escrita, con ella misma. Conseguiríamos así por tanto conjugar en cierta medida elementos que se combinan en la obra musical *de hecho*, es decir, en el momento de su manifestación temporal, expresión efímera y única de la verdadera obra de

arte musical. En este sentido Grier afirma que “Cuando los propios intérpretes/editores se encargan de complementar las indicaciones para la interpretación proporcionadas por el compositor, no hacen más que expresar por escrito la libertad que la mayoría de los compositores esperan que ellos asuman en la interpretación.” (Grier, 1998/2008: 134).

En base a estas reflexiones e impulsados por la búsqueda de nuevas estrategias didácticas para la transmisión de los principios para la interpretación de la música antigua, planteamos la hipótesis de que es posible preparar partituras de música antigua basadas en la representación de la convención interpretativa con fines didácticos. Dicha partitura debería aplicar los criterios teóricos relacionados con la práctica interpretativa, convirtiéndose así en una herramienta didáctica de gran valor para la transmisión de los aspectos esenciales del estilo interpretativo.

CAPÍTULO II: ESTUDIOS RELACIONADOS Y FUENTES

1. ESTUDIOS RELACIONADOS

Las diversas facetas del saber musical que abarca nuestra investigación la convierten en un trabajo poco común dentro del ámbito académico universitario de nuestro país. Creemos que, por encima de la originalidad de la propuesta, existen dos factores que determinan su rareza. Por un lado, el hecho de que la ejecución musical no esté completamente incorporada al ámbito universitario y, por otro, la necesidad de dominar un compendio de materias relativamente diverso para:

- i. enfrentar el problema de la didáctica del estilo y la interpretación de la música antigua en base a criterios históricos.
- ii. Proponer nuevas estrategias didácticas.
- iii. Teorizar una propuesta de criterios para la edición de partituras que se adecúe a los criterios y propuestas anteriores.
- iv. Estar capacitado para aplicar estos planteamientos a un repertorio de alto nivel musical.

Si bien en los campos de la musicología y de la didáctica de la expresión musical; de la psicología, la sociología y la filosofía, e incluso de la medicina, se investiga en torno a la música con fructíferos resultados, estas investigaciones no suelen tener, por decirlo de alguna manera, una aplicación directamente musical, sino que se ocupan de aspectos historiográficos, vinculados al desarrollo infantil y el aprendizaje de los aspectos esenciales de la música, a cuestiones de tipo social, psicológico, estético o terapéutico.

Hemos realizado búsquedas de tesis doctorales vinculadas a nuestro trabajo en las Bases de datos de Tesis Doctorales (Teseo) del ministerio de educación.

En un primer momento hemos encontrado que existían más de 449 tesis en este campo (la base de datos limita las búsquedas excesivamente amplias). Al refinar la búsqueda para encontrar aquellas que se vincularan a nuestro trabajo hemos obtenido los resultados que se muestran en la figura 1.

De las once búsquedas propuestas en el cuadro de la figura 1, cuatro han obtenido algún resultado. Las dos tesis relacionadas con la interpretación musical llevan por título:

- *Interpretación musical y creatividad. Construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos.*
- *La comunicación autopoietica fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia.*

La primera se ocupa de aspectos sociológicos de la música, centrándose en la figura del intérprete. La segunda, del análisis estético desde un punto de vista personal de la obra de un autor no vinculado a nuestras investigaciones.

Palabras clave	Resultados de la búsqueda
Interpretación criterios históricos	0
Música antigua	0
Interpretación musical	2
Articulación musical/música	0
Estilo interpretación	0
Johann Sebastian Bach	0
Barroca/barroco	39
Música laúd	0
Formación intérprete/interpretación	0
Educación musical	31
Conservatorio	9

Figura 1: Búsquedas en Teseo

De las treintainueve tesis halladas para la entrada “barroca”, tan solo dos se ocupan de la música en el periodo barroco. Una de ellas se titula *Música barroca andaluza en las colegiatas de Osuna y Olivares* y es un estudio histórico de la vida musical en estas dos colegiatas, por tanto tampoco se vincula a nuestro trabajo. La segunda tesis, muy cercana en el tiempo, pues data de 2007, sí se encuentra vinculada a nuestra investigación. Lleva por título *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, fue realizada en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Barcelona y su autor es Julián Navarro González.

La tesis de Navarro pretende responder a una serie de preguntas que el autor plantea de la siguiente manera: ¿Existe la posibilidad de analizar las piezas de los libros de guitarra barroca para definir su grado de dificultad? ¿Qué tipo de análisis habría que hacer a dichas piezas para determinar su dificultad? ¿Qué tipo de parámetros se tendrían que incluir para analizar los libros y las piezas? ¿Qué tipo de herramienta se podría implementar para analizar las piezas? ¿Qué tipo de utilidad puede tener el desarrollo de una herramienta para el análisis del repertorio de guitarra barroca? ¿Qué clase de metodología se tendría que utilizar para un análisis de dichas características?

En función de esas inquietudes, los objetivos de la tesis de Navarro son la descripción de la guitarra barroca en su contexto histórico y su sistema de notación, determinar el instrumento de análisis al que hace referencia en las preguntas anteriores y aplicarlo al repertorio de guitarra barroca. La metodología comparativa de tipo cualitativo que emplea el autor es cercana en sus líneas esenciales a la que aplicaremos nosotros, también de carácter cualitativo aunque más específicamente situada dentro del marco de la teoría fundamentada.

Es interesante destacar que Navarro extrae las mismas conclusiones que nosotros de su búsqueda de tesis doctorales relacionadas con su investigación.

La siguiente cita viene a apoyar nuestro breve comentario al principio de este capítulo acerca del aislamiento de la música con respecto a la universidad:

“La explicación desde nuestro punto de vista, es la poca relación que existe entre el conservatorio y la universidad, aspecto que perjudica considerablemente la educación. El conservatorio ha sido tradicionalmente, en España y algunos países europeos, una institución aislada del resto de las disciplinas universitarias. Se puede considerar, que con la implantación de la LOGSE esa distancia se ha acortado, pero aún queda mucho por hacer. Un elemento que podría crear un vínculo entre las dos instituciones es la motivación hacia la investigación, recurso que ha estado tradicionalmente ligado a la universidad, sin embargo se entiende que las razones del aislamiento no son solamente en los campos de enseñanza y que entran a jugar otros factores que son difíciles de comprender.

Este fenómeno afortunadamente no es generalizado en otros países. En Estados Unidos e Inglaterra se sigue otro modelo que consiste en la Creación de Departamentos de Música que dependen de las Facultades de Artes de las Universidades [...]” (Navarro, 2007: 187).

Si bien no hemos podido emplear esta tesis como fuente para nuestras investigaciones, dado que se ocupa de aspectos diferentes de la didáctica de la música antigua, lo que da una muestra de la diversidad de planteamientos posibles, el enfoque de Navarro y las características generales de su investigación han sido una referencia útil para nosotros.

En cuanto a las treinta y una tesis vinculadas a la educación musical, la mayoría de ellas se ocupan de la educación musical en primaria y secundaria, por lo que no se aproximan a nuestro trabajo. Las nueve halladas en relación con la palabra “conservatorio”, se centran asimismo en aspectos curriculares, de rendimiento académico y del profesorado y no se encuentran tampoco vinculadas a nuestro trabajo.

Fuera de nuestro país, hemos encontrado una tesis doctoral y un trabajo de investigación vinculados al nuestro. Esta tesis ha constituido una fuente fundamental para una parte de nuestra investigación. Nos referimos a la tesis realizada por Rodolfo Murillo en 1997 en la Arizona State University. Lleva por título *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. El otro trabajo encontrado es la investigación de Rodolfo Betancourt realizada en 1999 en la Universidad de Denver, dentro del Master's Degree in Music Performance del departamento de harpa y guitarra de la Lamon School of Music. Lleva por título *The Process of Transcription for Guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004*. Este trabajo ha sido empleado como fuente para otra parte de nuestra investigación centrada en las partituras de música de Johann Sebastian Bach.

No obstante la escasez de tesis doctorales vinculadas a nuestro trabajo, hemos tenido acceso a una nutrida serie de fuentes de diversa índole que comentamos a continuación.

2. FUENTES

Hemos dividido las fuentes de nuestra investigación en tres grupos. El primero lo integran los textos consultados (ensayos, investigaciones universitarias y artículos). El segundo, las partituras de las que nos hemos servido. Por último, el tercer grupo está integrado por fuentes audiovisuales y por las cuestiones relacionadas con nuestra propia experiencia personal. El gráfico de la figura 2 presenta el esquema organizativo de las fuentes consultadas.

Dada la inexistencia de traducción castellana de muchas obras fundamentales para nuestra investigación, se han consultado directamente las fuentes en lengua inglesa y, asimismo, las traducciones inglesas de las fuentes

originalmente publicadas en francés o alemán. En algunos casos, como en el de las anotaciones a pie de pentagrama en los *Solfeggi* de Quantz, tan solo existe el texto en alemán. En estos casos, así como en algunos pasajes en francés, hemos contado con la inestimable ayuda para la traducción de Viviana García.

A continuación realizamos un comentario acerca de las fuentes consultadas. Para conocer las referencias completas de los libros, artículos y partituras empleados en nuestra investigación, remitimos al lector a la bibliografía de esta tesis doctoral.



Figura 2: Esquema organizativo de las fuentes

A. Textos

i. Tratados antiguos de interpretación musical

Hemos consultado traducciones modernas del alemán o el francés de los más significativos tratados de interpretación musical. De ellas, en nuestro idioma hemos podido estudiar tan solo el tratado de flauta de Jaques

Hotteterre. El tratado de violín de Leopold Mozart y el de teclado de Carl Philipp Emmanuel Bach han sido consultados en su edición inglesa. A estos hay que añadir los *Solfeggi* de Johann Joachim Quantz, consultados en una edición moderna con un aparato crítico en inglés pero que mantiene las anotaciones originales en alemán y el *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, del mismo autor, consultado en una traducción al español procedente de una tesis doctoral que citamos en iii.

ii. Ensayos modernos sobre música antigua, Interpretación con Criterios Históricos y edición musical

Hemos consultado un buen número de ensayos sobre música antigua e Interpretación con Criterios Históricos. Debemos subrayar que han sido consultadas obras de los más destacados autores de este campo: John Butt (1990), Robert Donington (1977), Frédérick Neumann (1978), Nikolaus Harnoncourt (2006) y Howard Ferguson (2003).

Ensayos más breves como el libro de Guillermo Graetzer *Los adornos en las obras de J. S. Bach* (2000) y el de Jean-Claude Veilhan *The rules of musical interpretation in the baroque era* (1997) nos han sido de gran utilidad para agilizar el proceso de búsqueda de datos y orientar la investigación hacia fuentes con contenidos más amplios. El libro de Lawson y Stowell (2005), que resume la evolución de las tendencias historicistas en la interpretación musical, ha resultado también una fuente concisa y eficaz.

Por último, debemos destacar la influencia de dos obras. Por un lado el libro de Meredith Little y Natalie Jenne (1991) acerca de la música de danza, que nos ha ayudado a determinar una propuesta de representación gráfica de los esquemas rítmicos de las danzas. Por otro, una publicación muy representativa, dado que es la única que conocemos en lengua castellana que se ocupe de la edición crítica de la música, a cargo de James Grier (2008), que

nos ha servido para establecer unos criterios para la preparación de partituras basados en un sentido crítico de la edición.

iii. Tesis doctorales y trabajos de investigación universitaria

Como comentábamos en el primer apartado de este capítulo, hemos consultado una tesis doctoral que ha constituido una de las fuentes esenciales de parte de nuestra investigación, al proporcionarnos una traducción al castellano del tratado de flauta de Johann Joachim Quantz. Esta tesis se titula *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* y fue realizada por Rodolfo Murillo en la Universidad del Estado de Arizona en 1997. Además hay que añadir el trabajo de investigación *The Process of Transcription for Guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004*, de Roberto Betancourt. La crítica al proceso de transcripción de Batancourt, junto al corpus de publicaciones musicales consultadas, nos ayuda a llegar a nuestra propuesta de criterios editoriales para la didáctica de la interpretación musical con criterios históricos.

iv. Ensayos sobre estética musical

Para sustentar nuestras afirmaciones acerca del dualismo entre música y partitura y en cuanto a la problemática de la interpretación de la música antigua desde un prisma contemporáneo nos hemos apoyado en las aseveraciones de Igor Stravinsky (1983) y Enrico Fubini (2007 y 1994), por medio de las siguientes obras :

v. Artículos sobre interpretación musical

Hemos consultado publicaciones periódicas nacionales e internacionales de la máxima relevancia dentro del nuestro ámbito, obteniendo acceso a los

textos completos de los artículos, bien en su edición impresa o en formato digital a través de las siguientes bibliotecas:

- * Biblioteca provincial de Jaén.
- * Biblioteca de la Universidad de Jaén.
- * Biblioteca Nicolás Salmerón de la Universidad de Almería.
- * Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba.
- * Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Hemos consultado las siguientes revistas en español: Quodlibet, la desaparecida *Goldberg* y El Cultural. La mayor parte de los artículos sobre interpretación con criterios históricos y música antigua han sido consultados en lengua inglesa, procedentes de las siguientes publicaciones: *Fanfare*, *Early Music*, *Early Music America*, *The Journal of the American Musicological Society*, *The Journal of Music and Meaning*, *The New York Times*.

Los artículos revisados fueron publicados dentro del periodo comprendido entre 1976 y 2010. Los autores de los mismos son, en general, algunos de los principales expertos y divulgadores del ámbito de la música antigua. La excepción es Benet Casablancas (1995), compositor no vinculado a la interpretación histórica de la música. El resto de autores son los que siguen: Amón (2010), Donington (1977), Fuller (1977), Golumb (2008), Jackson (2005), Kirkpatrick (1976), Neumann (1977, 1979, 1995a, 1995b), O'Donnell (1979), Robins (2005, 2006), Ruzickova (1980), Schott (1979), Sherman (1998, 2000a, 2000b, 2001, 2002), Spencer (1979), Williams (1994).

vi. Bibliografía adicional.

Para el desarrollo de esta investigación ha resultado también imprescindible manejar una bibliografía adicional, referente a generalidades, aspectos tangenciales y cuestiones metodológicas. Esta bibliografía consta de diccionarios y enciclopedias musicales por un lado y de libros y artículos sobre investigación cualitativa y sobre semiótica musical, por otro.

Para cimentar las cuestiones metodológicas referidas a la Teoría Fundamentada hemos recurrido en primer lugar a Strauss y Corbin (1998). Además nos hemos servido del ensayo de Trinidad et al. (2006) y de diversos artículos en lengua castellana e inglesa. El artículo de López Cano (2007), nos ha servido para contrastar la semiótica como otra posible vía de metodología de investigación.

B. Partituras

Hemos dividido las partituras empleadas como fuentes en dos grupos. Dado que la aplicación de nuestra investigación se realizará sobre la obra para laúd de Johann Sebastian Bach, el más amplio de los grupos lo constituye el conjunto de las publicaciones de música para laúd y otros instrumentos solistas de Bach, con 15 publicaciones. El segundo grupo lo constituyen tan solo tres publicaciones que nos sirven de apoyo para desarrollar nuestros argumentos.

Las ediciones modernas de partituras de música de Johann Sebastian Bach que hemos empleado son las que muestra la tabla de la figura 3. En ella se especifica el responsable de la edición y el año de publicación. El listado abarca desde la primera edición publicada de la música para laúd de Bach, hasta la realizada en 2001 por Frédéric Zigante del mismo repertorio.

Año	Editor	Publicación
1921	Hans Dagobert Bruguer	<i>Suites</i> de laúd
1929	Diran Alexanian	<i>Suites</i> para violonchelo solo
1930	Carl Flesch	Sonatas y <i>Partitas</i> para violín solo
1934	Andrés Segovia	<i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de violín BWV 1004
1950	Howard Ferguson	<i>Suite</i> BWV 997
1954	Andrés Segovia	<i>Sarabande</i> de la <i>Suite</i> BWV 997
1975	Karl Scheit	<i>Suite</i> BWV 996
1978	Mosóczi Miklós	<i>Suites</i> para violín solo
1980	Paolo Cherici	Opere Complete per Liuto
1982	Oscar Ghiglia	<i>Suite</i> BWV 1006/a
1983	Mario Gangi, Carlo Carfagna y Giovanni Antonioni	<i>Suites</i> de laúd
1989	Abel Carlevaro	<i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de violín BWV 1004
1996	Paolo Cherici	Opere per Liuto, edizione critica
1999	Rodolfo J. Betancourt	<i>Chaconne</i> de la <i>Suite</i> de violin BWV 1004 (trabajo de investigación)
2001	Frédéric Zigante	<i>Suites</i> de laúd

Figura 3

Las tres partituras que hemos empleado en un segundo grupo han sido seleccionadas por resultar paradigmáticas de algún concepto o práctica editorial de nuestro interés. Constituyen, por tanto, un grupo escaso y heterogéneo, pues está integrado por las *Sonatas* en sol menor y la mayor de Georg Philipp Telemann, procedentes de las *Methodische Sonaten* de 1728 y 1732 (1955), el Estudio nº XVI de los *Estudios Sencillos* de Leo Brower, compuestos en 1960 y consultados en edición de 1972 y *Fabric* de Henry Cowell, obra de c. 1917 consultada en Morgan (1998).

C. Otras Fuentes

Aunque el análisis comparado de diferentes versiones instrumentales no ha formado parte de nuestras investigaciones, es preciso citar algunos referentes audiovisuales de grandes maestros de la interpretación que han servido de apoyo a nuestras disquisiciones y suponen un elemento constitutivo de nuestra formación musical y de nuestros criterios estéticos y estilísticos.

Debemos destacar las grabaciones de música para teclado de Johann Sebastian Bach y otros maestros del barroco a cargo de los clavecinistas Gustav Leonhardt, Trevor Pinnok, Scott Ross, Pierre Hantäi o Yves Rechsteiner y de los pianistas Glenn Gould y Andras Schiff; las interpretaciones de las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo de J. S. Bach a cargo de Sigiswald Kuijken y de su música para flauta por Barthold Kuijken; las interpretaciones de la música para laúd de Bach a cargo de los laudistas Nigel North o José Miguel Moreno, así como las versiones sobre *lautenwerke* de estas obras del clavecinista Robert Hill y las videograbaciones de las interpretaciones que realiza Ricardo Gallén sobre una guitarra decimonónica, que conocemos ampliamente de primera mano.

Además de los medios audiovisuales, las anotaciones de mi cuaderno personal de notas acerca de normas de Interpretación con Criterios Históricos

y técnica instrumental y las partituras de la música para laúd de Bach plagadas de indicaciones para la interpretación y digitaciones, producto de mis últimos años de formación con Ricardo Gallén, han resuelto muchas dudas y facilitado la localización de información en las fuentes. En este sentido tenemos que agradecer a Roberto Díaz Soto y a Paula Ramos que me permitieran consultar las anotaciones realizadas en sus propias partituras.

CAPÍTULO III: LA INTERPRETACIÓN CON CRITERIOS HISTÓRICOS

Esta investigación parte de una conciencia histórica de la interpretación musical, algo que en la actualidad constituye la más coherente e informada manera de aproximarse a la interpretación de la música del pasado. Consideramos preciso, por tanto, dar un repaso a la evolución de la denominada Interpretación con Criterios Históricos para enmarcar este trabajo dentro de la línea de pensamiento musical adecuada.

En el siglo XIX, las interpretaciones de música de Bach, Händel, Mozart o Beethoven constituían una parte ínfima de la vida musical frente a la primacía de los compositores del momento, como Chaikovsky, Bruckner o Strauss. En 1829, Félix Mendelssohn fue el artífice del “reestreno” de la Pasión Según San Mateo de Johann Sebastian Bach. Nikolaus Harnoncourt considera este evento como el resurgir de la música antigua, una música que, en palabras del autor, había estado relegada al ámbito de las tiendas de antigüedades (Harnoncourt, 1982/2006: 212). Efectivamente, tras este estreno se promovieron interpretaciones en varias ciudades alemanas en la década de 1830 y 1840 y poco después la música de Bach se escucharía por toda Europa. Estas nuevas interpretaciones de la obra de Bach se realizaron adaptando la música a los criterios y gustos de los músicos y a las necesidades del público. Para ello se realizaron cortes, modificaciones en la orquestación, adición de indicaciones de dinámica y agógica, etc.

Por otro lado, no se puede caer en la idea de que la historia de la música occidental se ha desarrollado “quemando” una etapa tras otra hasta que se redescubriera a Bach y la música barroca en el siglo XIX. Tenemos constancia, por ejemplo, de que los coros de las iglesias y catedrales de la Inglaterra renacentista poseían un repertorio de obras que abarcaban un

periodo de más de cien años. Inglaterra fue el primer país en el que la música de periodos pasados se comenzó a interpretar regular y reverencialmente. Ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX surgieron grupos como la Academy of Ancient Music o el Concert of Ancient Music de Londres, que interpretaban música religiosa inglesa antigua, además de a Purcell, Händel y Corelli. (Lawson; Stowel, 1999/2005: 18).

El interés por el barroco que, en la década de 1780, despertó en Mozart el barón Gotfried van Swieten, un enamorado de la antigüedad, tendría también un gran impacto posterior en otros compositores (Lawson; Stowell, 1999/2005: 19). Un buen ejemplo de este interés de Mozart por la música del pasado son sus seis *Preludios* y *Fugas* K.404a para trío de cuerda, en los que cuatro de los movimientos lentos fueron compuestos por el propio Mozart, mientras que cinco de las *fugas* pertenecen a J. S. Bach y una a su hijo Wilhelm Friedemann Bach. Estas *fugas* fueron reinstrumentadas, adornadas y aspectos melódicos, armónicos e incluso de tonalidad fueron reconstruidos total o parcialmente. Mozart también realizó una adaptación del *Mesías* de Händel en 1789.

En 1879, en un artículo de Ebenezer Prout, encontramos una de las primeras referencias acerca de la problemática de la interpretación de la música del pasado:

“En las partituras impresas de los viejos maestros, especialmente Bach y Händel, es mucho lo que se encuentra que, si se interpreta exactamente como está impreso, no conseguirá plasmar en absoluto las intenciones del compositor. Esto surge en parte por la diferencia en la conformación de nuestras modernas orquestas en comparación con las empleadas hace un siglo y medio; en parte también del hecho de que antiguamente era costumbre escribir en muchos casos poco más que un esqueleto de la música, dejando que los detalles se completaran en la interpretación [...]”.(Lawson; Stowel, 1999/2005: 19-20).

Aquí vemos cómo el problema de la fidelidad a la obra y al autor, así como de las diferencias de notación y de instrumentación en periodos pretéritos, ha preocupado a los expertos desde hace más de cien años. Sin embargo, como veremos, la Interpretación con Criterios Históricos tal y como hoy la entendemos, es un fenómeno de nuestro tiempo.

También Brahms mostró un gran interés por la música antigua. Durante su vida fue testigo de la aparición de las primeras ediciones completas de música de autores del pasado, entre ellas la de la *Bach Gesellschaft*. Brahms contribuyó a la edición de las obras completas de Couperin y Händel, escribiendo para esta última el desarrollo del bajo continuo para los dúos y tríos italianos. Además, se publicaron las ediciones completas de Lassus, Schütz, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann. Brahms dirigió interpretaciones de cantatas de Bach y del *Mesías* de Händel y sintió una enorme admiración por obras como la *Chaconne* de la *Partita n.º2* en re menor, BWV 1004, de Bach.

Ya en los albores del siglo XX, vemos cómo en la *Violinschule* publicada por el gran violinista Joseph Joachim en colaboración con Andreas Moser, se reflexiona de nuevo acerca del problema de la expresión musical en las distintas épocas:

“Con objeto de hacer justicia a la pieza que está a punto de tocar, el intérprete debe familiarizarse en primer lugar con las condiciones en que nació, pues una obra de Bach o Tartini exige un estilo de interpretación diferente que otra de Mendelssohn o Spohr. El lapso de un siglo que separa a los dos primeros mencionados de los dos últimos se traduce en el desarrollo histórico de nuestro arte no sólo en una gran diferencia de relación con la forma, sino una incluso mayor en relación con la expresión musical”. (Lawson; Stowel, 1999/2005: 15).

Así pues, el siglo XIX forjaría en los músicos la conciencia de que el estilo contemporáneo no tiene por qué ajustarse a los estilos de épocas anteriores. Esta nueva conciencia sería el germen del concepto de autenticidad, que pretende contemplar cada música en función de su propio contexto histórico, y que conducirá al desarrollo de la Interpretación con Criterios Históricos.

En el siglo XX, los comienzos de las tendencias de interpretación historicista fueron bastante modestos, a pesar del bagaje historicista acumulado en el siglo anterior. El 1 de junio de 1915, Camille Saint-Saëns leería una conferencia en el Salón de la Pensée Française, en la Exposición de San Francisco, titulada *The execution of classical works: notably those of the older masters*, en la cual se abordan ya las principales cuestiones en cuanto a estilo, técnica e instrumentación. A lo largo de los primeros años del siglo irán surgiendo nuevas instituciones como la Schola Cantorum de París, los Chanteurs de St Gervais de Charles Bordes, dos Sociétés d'Instruments Anciens, la Deutsche Vereinigung für alte Musik y Pro Musica Antiqua de Bruselas de Safford Cape.

El viologambista August Wenzinger cofundó en Basilea, donde se gozaba de una amplia tradición de interpretación de música antigua, la Schola Cantorum Basiliensis, en 1933. Esta institución se creó como un instituto de enseñanza de la música comprendida entre la Edad Media y Mozart, otorgando gran importancia a la música instrumental.

Gracias a la labor de grandes intérpretes e investigadores se cimentaría la concepción de Interpretación con Criterios Históricos. Entre los pioneros de la Interpretación con Criterios Históricos en el siglo XX podemos citar a Arnold Dolmetsch, Ralph Kirkpatrick, discípulo del anterior, o Robert Donington, autor de una bibliografía imprescindible sobre interpretación histórica. A partir de 1945, los centros de interpretación histórica se

desplazarán de Francia y Alemania, disminuídas por los efectos de la guerra, hasta Ámsterdam, La Haya, Londres y Viena.

En Inglaterra, Thurston Dart se convirtió en paradigma del intérprete investigador. En 1967, el flautista David Munrow fundó The Early Music Consort of London, centrándose en el repertorio medieval y renacentista. Entre los músicos cercanos a Munrow encontramos al contratenor James Bowman, el laudista, guitarrista e investigador James Tyler y el clavecinista, director e investigador Christopher Hogwood. En 1973 comienza a publicarse la Revista *Early Music*, un hito en la gran proliferación de revistas sobre música, que ponía de relieve los vínculos existentes entre la investigación y la interpretación.

Una de las figuras más destacadas del panorama de la interpretación histórica ha sido sin lugar a dudas el clavecinista holandés Gustav Leonhardt. Leonhardt comenzó su formación en la Schola Cantorum Basiliensis, donde estudió fundamentalmente órgano y clave y se ha convertido en uno de los máximos iconos de la interpretación de música antigua en nuestro tiempo gracias a su escrupulosa búsqueda de precisión histórica y a su excelencia como intérprete. Leonhardt defendió el valor del facsímil como fuente interpretativa. Entre los músicos cercanos y discípulos de Gustav Leonhardt hallamos a una buena parte de lo más representativo de los intérpretes especializados en la Interpretación con Criterios Históricos, entre ellos Frans Brüggen, Jaap Schröder, Nikolaus Harnoncourt, Anner Bylsma, Ton Koopman, Alan Curtis, los hermanos Sigiswald, Barthold y Weiland Kuijken o Pierre Hantäi.

En la actualidad, la Interpretación con Criterios Históricos, el empleo de instrumentos originales y reproducciones de éstos y la música antigua se encuentran en un momento de gran auge. En nuestro país se interpreta más música antigua que de compositores contemporáneos desde hace décadas y

ocurre algo similar en todo el mundo occidental. Los instrumentos antiguos han entrado a formar parte de la oferta educativa de los conservatorios españoles.

Sin embargo, lejos de haberse alcanzado el conocimiento necesario para interpretar la música del pasado tal como hubiera sonado entonces, algo que nunca podrá alcanzarse por la sencilla razón de que no es posible saber con absoluta certeza cómo sonó en su tiempo una música, la Interpretación con Criterios Históricos continúa exigiendo a los intérpretes la búsqueda de nuevas fuentes, de nuevas claves para la interpretación de los deseos de los compositores. En este sentido, Ton Koopman afirmaba en 2008 en el número 50 de la desaparecida revista *Goldberg*: “El renacimiento del movimiento de la música antigua solo puede proseguir si las aportaciones de las primeras generaciones de músicos se revisan y si se descubren, estudian y analizan nuevas fuentes. ¡Qué poco sabemos hoy acerca de tantos aspectos de la interpretación barroca! Todavía queda mucho por investigar.”

CAPÍTULO IV: LA OBRA PARA LAÚD DE J. S. BACH

Una vez puesta al descubierto la teoría emergente de este proceso de investigación, desarrollaremos su aplicación sobre las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach. Las razones para esta elección han sido la uniformidad del conjunto, su limitado número y nuestro conocimiento interpretativo de las mismas. Será necesario conocer las circunstancias y las motivaciones musicales que llevaron a su composición, así como la información correspondiente a las fuentes que se han conservado para justificar plenamente su importancia histórica y su adecuación a nuestros fines.

La obra para laúd de Johann Sebastian Bach constituye una de las cumbres del repertorio para instrumentos de cuerda pulsada de todos los tiempos, tanto por su extraordinaria belleza como por su extremada dificultad técnica. Esta música tardó en ser considerada como dedicada al laúd por los expertos debido a las numerosas dudas que planteaban los manuscritos. De hecho no serían incluidas dentro de la edición de la *Bach-Gesellschaft*³. La primera recopilación de la obra para laúd de Bach fue realizada por Hans Dagobert Brugger en 1921. Así lo confirma Brugger en el texto que acompaña a las piezas: “aquí se intenta por primera vez desde los tiempos de Bach recopilar las muchas composiciones para laúd del maestro que estaban dispersas y reunir las en una edición completa según nuestros conocimientos actuales.” (Brugger, 1921: 3).

Lo que en la actualidad conocemos como la obra para laúd de Bach lo constituye el siguiente corpus de obras: la *Suite en sol menor*, BWV 995; la *Suite*

³ La Bach Gesellschaft fue fundada en 1850 por Moritz Hauptmann, *Kantor* de la Iglesia Luterana de Santo Tomás en Leipzig; Otto Jahn, autor de una importante biografía sobre Mozart; Carl Ferdinand Becker, profesor en el Conservatorio de Leipzig y el compositor Robert Schumann. Esta sociedad comenzó a publicar sin espíritu revisionista las obras completas de Bach en 1851. La publicación se completó en 1900 con el volumen 46. Esta edición ha sido la única fuente de las obras completas de Bach hasta la publicación por Bärenreiter de la Neue Bach-Ausgabe a partir de 1954.

en *mi menor*, BWV 996; la *Sonata (Partita, Suite) en do menor*, BWV 997; *Preludio, Fuga y Allegro en mi bemol mayor*, BWV 998, el *Preludio en do menor* BWV 999, la *Fuga en sol menor* BWV 1000 y la *Suite en mi mayor* BWV 1006a. De ellas, las *suites* en sol menor y en mi mayor, BWV 995 y 1006a, y *Preludio, Fuga y Allegro*, BWV 998, nos han llegado en autógrafos manuscritos. Mientras que las *suites* en mi menor y en do menor, BWV 996 y 997, y el *Preludio* BWV 999 nos han llegado en copias de otros músicos cercanos a Bach. Existe también una versión en tablatura para laúd barroco de la *Suite en sol menor* BWV 995 y otra de la *Suite en do menor* BWV 997, en este caso incompleta, pues faltan la *Fuga* y la *Double*. La única fuente de que disponemos de la *Fuga* BWV 1000 es también una tablatura de laúd.

Con excepción de las tablaturas, que emplean su propio sistema de notación, todos los manuscritos están anotados en un sistema de dos pentagramas. La indicación de que el laúd es el instrumento destinatario de la música escrita aparece con claridad en la *Suite* BWV 995 y el *Preludio* BWV 999. En *Preludio, Fuga y Allegro* la indicación “para clave o laúd”. La *Suite* BWV 996 fue escrita originalmente para *lautenwerk*. El *Lautenwerk*, también conocido como *lautenclavicymbal* o *lautenclavier*, es un instrumento de teclado que utiliza cuerdas de tripa en lugar de metálicas a fin de emitir un timbre similar al del laúd. Sabemos que Bach tenía dos *lautenwerke* en su casa de Leipzig. La posesión de este instrumento podría explicar también la composición de las *suites* BWV 997 y BWV 1006a, ambas de dudosa atribución instrumental.

Se ha debatido mucho acerca de la idoneidad de estas composiciones como piezas concebidas para el laúd, pues, a pesar incluso de las claras indicaciones instrumentales comentadas anteriormente, las *suites* presentan características y plantean tales dificultades técnicas al laúd que la investigación musicológica ha puesto en entredicho su efectividad y su auténtica aplicación instrumental. La noticia de que Bach mismo poseía un laúd y el dato de que uno de los más

destacados discípulos de Bach, el compositor Johann Ludwig Krebs, alcanzara un amplio dominio del instrumento bajo su tutela, han inclinado la balanza a favor de la creencia en estas piezas como originalmente destinadas al laúd, aunque estas informaciones no aportan datos definitivos al respecto.

Por otro lado, a lo largo del siglo XX este repertorio se ha convertido en esencial para la guitarra y, por supuesto, para los nuevos laudistas expertos en música barroca. Estos músicos, de Andrés Segovia a José Miguel Moreno, han puesto de manifiesto la idoneidad de la interpretación de este repertorio en un instrumento de cuerda pulsada. No obstante también se ha realizado interpretaciones al teclado (incluyendo instrumentos de teclado con cuerdas de tripa), igualmente enriquecedoras. Si bien la selección de las *suites* para laúd de Bach para la aplicación de la teoría emergente de nuestra investigación parte de nuestro conocimiento del mismo como guitarrista, las cuestiones de identidad instrumental de las *suites* BWV 995, BWV996, BWV997 y 1006a, no tienen ninguna relevancia para el desarrollo de esta investigación y su idoneidad no se ve afectada por la discusión acerca de su instrumentación. Para nosotros estas *suites* poseen una unidad estilística y estructural y un parentesco creativo que las hacen idóneas como colección de piezas sobre la que trabajar. Esas características de unidad han sido también el criterio para descartar la inclusión de *Preludio, Fuga y Allegro*, BWV 998; el *Preludio*, BWV 999 y la *Fuga* BWV 1000 para nuestros fines.

Volviendo a la época en que se compusieron las *suites* para laúd de Bach, hay que tener en cuenta que, en el siglo XVIII, el laúd apenas se utilizaba fuera de Alemania, donde sin embargo gozó de su última gran época de esplendor gracias en parte al cultivado gusto alemán por la música de cámara. De esta floreciente etapa final nos ha llegado un copioso e interesante repertorio para laúd de entre cuyos autores-intérpretes podemos destacar a Wenzel Ludwig von Radolt, David Kellner, Johann Georg Wichenberger,

Wolf Jacob Lauffensteiner, Adam Falkenhagen, Ernst Gottlieb Baron, Joachim Bernhard Hagen, Karl von Kohaut y, ocupando un lugar destacado, Silvius Leopold Weiss. Weiss, que había vivido en Roma de 1708 a 1714, estuvo activo desde 1718 en Dresde, al servicio del príncipe Alexander Sobieski.

Así pues, en el entorno de Bach el laúd, su música y sus intérpretes, estuvieron muy presentes y parece lógico interpretar que esta influencia desembocara en la composición de sus BWV 995, 996, 997, 998, 999, 1000 y 1006a. Otros compositores no laudistas, como Johann Pachelbel, Georg Philipp Telemann y Georg Friedrich Händel, se interesaron también por el laúd.

Entre 1717 y 1723. Bach estuvo al servicio del Príncipe Leopold en Köthen en calidad de músico de cámara. El laúd es mencionado en los inventarios de instrumentos de la *Musicalischen Cammer* en dos ocasiones; la primera enumera un laúd y dos tiorbas y la segunda dos laudes y una tiorba. En esta ciudad la práctica del laúd está bien acreditada en esta época por la presencia de varios músicos que se dedicaban al instrumento. Durante el tiempo en que Bach residió en Köthen, Silvius Leopold Weiss fue, casi con toda seguridad, invitado a tocar allí, exactamente el diecisiete de agosto de 1719, lo que implicaría que ambos músicos se conocieran. Todo esto justifica el posible interés de Bach por el laúd.

Leipzig, el destino de Bach entre 1723 y su muerte en 1750, también gozaba de una amplia tradición laudística. Sin ir más lejos, el célebre laudista Johannes Rude, estuvo activo allí durante la segunda mitad del siglo XVI. Asimismo, Esaías Reusner hijo, probablemente el más notable laudista de la escuela de laúd Alemana del siglo XVII, fue profesor de su instrumento en la universidad local, además de desempeñar otras actividades artísticas. Otro célebre laudista, David Kellner, era natural de Leipzig. Otros músicos

vinculados a Leipzig y al laúd, bien por dedicarse al instrumento o por haber compuesto para el mismo, fueron Johann Friedrich Fass, compositor muy apreciado por Bach; Ernst gottlieb Baron, laudista, teórico y compositor o Adam Falkenhagen, uno de los máximo representantes del nuevo estilo galante y laudista.

Mención aparte merece Johann Christian Weirauch, íntimo amigo de Bach y autor de la tablatura de la *Suite* BWV 997 y de la *Fuga* BWV 1000. De hecho, en 1743 Bach, junto al constructor de laúdes Johann Christian Hoffman, fue padrino del segundo hijo de Weirauch, bautizado como Johann Sebastian.

Fuera de los círculos musicales de Leipzig, Bach viajaría a Dresde en 1733 y 1746. Allí se encontraba su hijo Wilhelm Friedemann en calidad de organista en la iglesia de Santa Sofía. Allí Bach entraría en contacto, probablemente no por primera vez, con Weiss. En el verano de 1739 wilhelm Friedemann acudiría a Leipzig acompañado de Weiss y de un alumnado de éste, Johann Kropffgans. En esta ocasión Bach y Weiss llegarían a improvisar juntos públicamente al teclado y al laúd respectivamente, según testimonio de Johann Friedrich Reichardt. Weiss es a menudo mencionado en los escritos de la época, junto a Bach, como ejemplo de los más grandes exponentes de la cultura musical germana del siglo XVII. Weiss falleció el mismo año que Bach, 1750.

Visto este entorno tan propicio para el laúd, parece coherente que Bach compusiera música para el instrumento. Sin embargo, ciertos conflictos de autenticidad circundan este pequeño grupo de composiciones.

Existen ciertas dudas acerca de la autenticidad como música para laúd de las composiciones de Bach a las que hemos hecho referencia hasta ahora. En respuesta a esta cuestión, hay que decir que en los títulos de los manuscritos de la *Suite en sol menor* BWV 995 y de *Preludio, Fuga y Allegro en mi bemol mayor*

BWV 998 el laúd está indicado como destinatario, lo que dilucida la atribución instrumental, si bien en el caso de *Preludio, Fuga y Allegro* BWV 998, la indicación es “pour la Luth o Cembal”, lo que amplía el espectro. No obstante esta indicación del laúd como instrumento, al observar ambas composiciones encontramos pasajes de gran dificultad que prácticamente exceden las posibilidades técnicas del laúd e incluso, en el caso de la *Suite* BWV 995, cierto pasajes imposibles de tocar en un laúd de 13 órdenes, el característico de la época en Alemania.

Mayor conflictividad presenta el autógrafo de la *Suite* BWV 1006a, debido a la ausencia de indicación instrumental, a que la naturaleza misma de la escritura en dos pentagramas, al igual que el resto de las *suites*, y su alto grado de virtuosismo hace considerar otras posibilidades como el arpa o el teclado como destinatarios. La transcripción por parte de Bach de la versión previa para violín transportada una octava grave hace pensar, sin embargo, en el registro del laúd, aunque existe la posibilidad de que Bach estuviera pensando en el *lautenwerk*, razón que justificaría un grado de dificultad más defendible sobre un teclado que sobre un instrumento de cuerda pulsada. Otras características de la escritura instrumental llevan de nuevo a pensar en el laúd, aunque la tonalidad, mi mayor, es muy poco apropiada para el instrumento. Es en definitiva, resolver satisfactoriamente el interrogante de la atribución instrumental de esta *suite*.

Entre las obras que se han conservado en autógrafos no manuscritos, el *Preludio en do menor* BWV 999, contiene la clara indicación “pour la Lute” y no presenta problemas técnicos para el instrumento, por lo que esta pieza no plantea dudas como originalmente compuesta para el laúd.

En cuanto a la *Suite en do menor* BWV 997, nos han llegado una veintena de copias manuscritas realizadas aproximadamente entre 1740 y mediado del siglo siguiente. La mayoría de las copias indican el clavecín como destinatario

de la obra. La atribución como obra para laúd se debe a la tablatura escrita por Weyrauch, en la que sin embargo faltan la *Fuga* y la *Double*, probablemente debido a su gran dificultad. Las características de número de voces y registro apoyan la atribución al laúd como destinatario original. La escritura a dos pentagramas justificaría la atribución al teclado de los manuscritos no autógrafos conservados. Igualmente, la *Fuga* BWV 1000 se conserva en una tablatura de Weyrauch, aunque no es posible saber si el laudista la transcribió directamente de la partitura de violín de la que procede (la *Sonata en sol menor* BWV 1001) o si bien Bach le proporcionó el arreglo transcrito.

De la *Suite en mi menor* BWV 996 no se conserva manuscrito autógrafo. La indicación instrumental en la copia autógrafa de Johann Gottfried Walther reza “aufs lautenwerk”. Es la única composición de Bach que se puede vincular con este instrumento de manera documentada. La atribución al laúd, al igual que en el caso de la *Suite* BWV 1006a, es plausible debido a ciertas características de la escritura, a pesar del alto grado de dificultad, pero no demostrable de manera irrefutable.

Así pues, si bien las *Suites* BWV 995, 996, 997 y 1006a se consideran en la actualidad como obras para laúd (compartida o no la atribución instrumental con el clave o el *lautenwerk*), requieren ciertas adaptaciones por parte del intérprete. Estos cambios comprenden, por ejemplo, la modificación de la distribución de las voces en ciertos acordes, algunas trasposiciones de octava en el bajo, la eliminación de alguna nota de ciertos acordes impracticables sobre el instrumento, etc.

SEGUNDA PARTE. MARCO APLICADO

CAPÍTULO I: METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Como exponíamos en la primera parte de este trabajo, nuestra investigación parte de la necesidad de desarrollar nuevas estrategias didácticas para transmitir a los estudiantes de música los aspectos esenciales del estilo interpretativo de la música antigua. Esta necesidad se materializa en la propuesta formulada en la hipótesis inicial. Dicha hipótesis plantea la posibilidad de desarrollar nuevas herramientas didácticas a través de la preparación de partituras cuyos criterios de edición estén basados en la representación de la convención interpretativa de la época correspondiente. Será la *música antigua* la que centre nuestro interés. La reflexión acerca de esta hipótesis nos conduce, en primer lugar, a acotar los tres objetivos fundamentales sobre los que se pretenderá arrojar luz aquí. Estos objetivos se pueden resumir de la siguiente manera:

- i. Desarrollar una teoría que proponga los criterios histórico-didácticos para la preparación de un tipo de partituras idóneas para la didáctica de la interpretación histórica de la música, centrándonos en el periodo de la historia de la música occidental que comprende lo que calificamos como *música antigua*.
- ii. Aplicar los criterios histórico-didácticos surgidos de esta investigación a un grupo de obras representativas del repertorio de música antigua, concretamente a las cuatro *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach, y preparar las partituras de este repertorio de obras en base a los criterios editoriales surgidos de la investigación.
- iii. Realizar una serie de propuestas didácticas para la enseñanza-aprendizaje del estilo interpretativo de la música antigua dirigidas a estudiantes de música que empleen como recurso partituras editadas según los criterios propuestos en esta investigación.

De estos tres objetivos, debemos considerar el primero como el objetivo fundamental de la investigación, pues en él se centra el proceso de búsqueda e indagación y es este objetivo el que, una vez alcanzado, establecerá los fundamentos teóricos para su aplicación y, por tanto, para la consecución de los dos objetivos subsiguientes que son, en definitiva, la puesta en práctica del primero.

Dado el especial carácter de esta investigación, para satisfacer nuestra necesidad de una nueva propuesta didáctica para la enseñanza-aprendizaje de las cuestiones estilísticas de la interpretación de la música antigua debemos contemplar dos ámbitos o campos paralelos en nuestras indagaciones. En primer lugar, será preciso hacerse con un corpus de normas interpretativas que nos proporcionen el modelo estilístico general en el cual deberemos basarnos tanto para llevar a cabo nuestra propuesta didáctica como para determinar las características de las partituras que prepararemos, es decir, los criterios de edición de las mismas. En segundo lugar, para proponer una serie de criterios para elaborar partituras de música antigua con fines didácticos, es preciso revisar las características de una muestra suficientemente significativa de las ediciones de partituras de este repertorio. En este sentido, y dado nuestro manifiesto interés por aplicar nuestra propuesta didáctica a las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach, será la música solista para laúd, violín y violonchelo de J. S. Bach la que constituya el eje central de nuestras observaciones.

En ambos casos, los datos con los que trabajaremos, referidos a normas estilísticas, convenciones interpretativas y criterios editoriales, no son cuantificables, por lo que consideramos que requieren de un tipo de análisis interpretacional. La extracción de datos estadísticos o numéricos no resulta de gran utilidad aquí, dado que los materiales de nuestro estudio están relacionados con los aspectos performativos de la expresión musical de una

época determinada. Estos aspectos se pueden considerar, en definitiva, como elementos socioculturales y, por tanto, la investigación debe estar orientada al significado y a la búsqueda de ciertas regularidades extraídas de la comparación constante de los datos. Este proceso de comparación constante nos permitirá organizar la información en categorías interconectadas por la vinculación de su contenido, ya sean datos empíricos o conceptos teóricos. A partir del análisis de los datos, adecuadamente organizados, consideramos que será posible la construcción de una teoría que satisfaga los planteamientos de nuestra hipótesis inicial.

Este planteamiento nos sitúa en una línea de metodología cualitativa cuyas características encajan en el modelo servido por Glaser y Strauss en la Teoría Fundamentada (*Grounded Theory*). La contribución de la Teoría Fundamentada al análisis cualitativo dirige la atención hacia el proceso de conceptualización basado en la emergencia de patrones sociales a partir de los datos de investigación (Trinidad, Carrero, Soriano 2006: 10).

La publicación de Glaser y Strauss, en 1967, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* determina el origen formalizado de la Teoría Fundamentada. La propuesta de estos autores se enmarca en tradiciones constructivistas interpretativas, debido a la enfatización como objetivo de la generación y construcción de teoría fundamentada desde los datos empíricos en oposición a los criterios de verificabilidad y confirmación derivados de los modelos positivistas de investigación (Trinidad, Carrero, Soriano 2006: 14).

La finalidad de esta aproximación es la obtención de una formulación teórica. Esta formulación teórica no consiste en la descripción de la situación objeto de estudio, sino en la emergencia de un conjunto de hipótesis conceptuales que puedan dar cuenta de la variedad de los acontecimientos y sucesos descritos (Trinidad, Carrero, Soriano 2006: 17). Los datos recogidos no deben transformarse en cuantificaciones de tipo estadístico, en cálculos de

probabilidad o similares, sino que deberán ser comparados y clasificados en función de sus propias características. Esta clasificación se llevará a cabo sin partir de un esquema o unos criterios de clasificación prefijados, sino que serán determinados por las relaciones conceptuales existentes entre los datos recogidos a lo largo del proceso de investigación. Una vez adecuadamente organizados los datos codificados en distintos grupos, apartados o categorías, será posible extraer conclusiones o hipótesis que posteriormente se conceptualizarán en forma de teoría. En nuestro caso, el conjunto de hipótesis conceptuales que emergerá de los datos recogidos dará lugar a una teoría a partir de la cuál elaborar partituras que den cuenta de las convenciones interpretativas históricas con una finalidad didáctica.

Como afirman Strauss y Corbin en la segunda edición de *Basics of Qualitative Research* (1998: 56), sería ingenuo creer que podemos abarcar todo el conocimiento y dar respuesta a todas las preguntas. Lejos de este pensamiento ilusorio, nuestra teoría debe ser capaz de aportar un lenguaje común basado en una serie de conceptos que permita a otros investigadores, profesionales del mismo campo o de otros, discutir acerca de nuestras ideas y propuestas y encontrar soluciones a problemas determinados.

A pesar de su origen dentro del campo de las ciencias sociales, el esquema metodológico de la Teoría Fundamentada, basado en (a) la codificación de abundante información de diverso tipo, (b) la comparación constante de los datos, (c) la organización en categorías y (d) la formulación de teoría a partir de conceptos no cuantificables, resulta claramente adecuado para el desarrollo de nuestra investigación. Consideramos que los hábitos musicales de las sociedades occidentales, los cánones estéticos y las convenciones interpretativas de la música instrumental, son, como comentábamos anteriormente, aspectos socioculturales. Además, el propio Anselm Strauss señala que la Teoría Fundamentada se dirige hacia el desarrollo de teoría para

cualquier cometido, en cualquier tipo de datos, líneas de investigación o intereses teóricos, considerándola como un estilo de hacer análisis cualitativo más que una clase específica de método o técnica (Trinidad, Carrero, Soriano 2006: 15).

Así pues, proponemos una investigación basada en la categorización y codificación de la información. Las figuras 4 y 5 esquematizan el modelo expuesto anteriormente. En la figura 4 encontramos tres contenedores etiquetados como F1, F2 y F3. Cada uno de ellos representa una fuente de nuestra investigación. De cada una de estas fuentes hemos extraído un número *n* de datos que hemos representado en la parte inferior del contenedor correspondiente. Cada dato está representado por el nombre asignado a su contenedor, al que hemos añadido “D” y una letra minúscula del alfabeto, así, por ejemplo, el primer dato extraído de la primera fuente consultada (F1) es F1Da. Además, los datos están coloreados en rojo, azul o verde, según el caso. En cada uno de los contenedores existen datos de diferentes colores. Todos los datos del mismo color están vinculados entre sí de manera que podrían agruparse en función de esta característica y constituir una categoría.

En la figura 5, los tres contenedores representan las categorías creadas por medio de la agrupación de datos vinculados por su color. Estas categorías han sido creadas a raíz de la observación de las características de los datos recopilados. Cada categoría, etiquetada en los contenedores como C1, C2 y C3; posee el mismo color que los datos que aglutina. Como ya hemos expuesto, la comparación constante de la información recogida es un aspecto metodológico característicos de la Teoría Fundamentada, indispensable para establecer categorías y extraer conclusiones de dicha información.

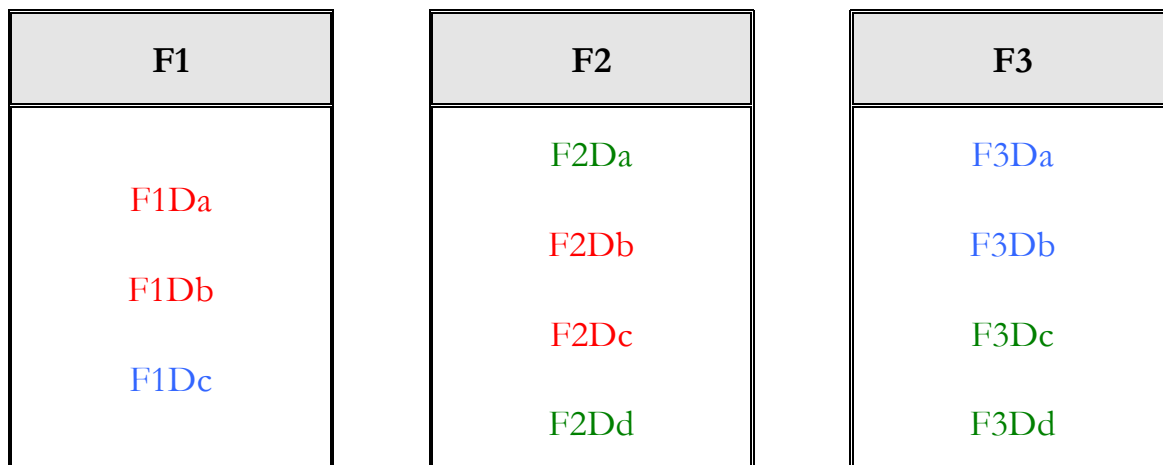


Figura 4

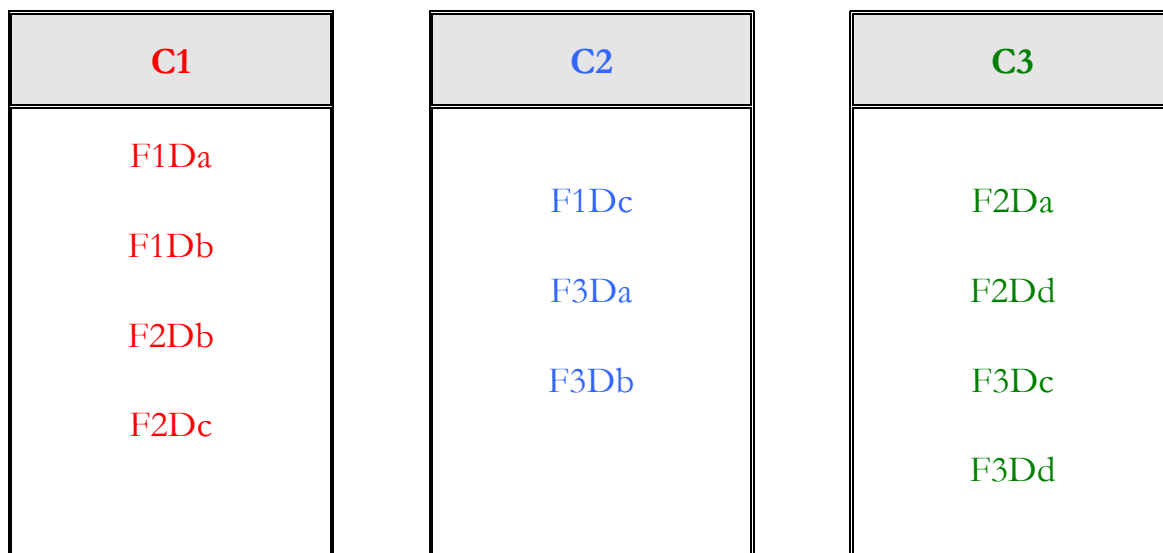


Figura 5

Por medio de esta clasificación, los datos adquieren una lógica cuyos valores esenciales vienen determinados por nuestra propia observación, estableciendo categorías en función de las características que aportan información valiosa para nuestra investigación. Una vez establecidas las categorías, puede darse el caso de que surja una nueva fuente y que los datos extraídos de ella reabran una categoría que considerábamos cerrada, o bien que nuevos datos establezcan vínculos diferentes entre los datos, sustituyendo una categoría por otra o distribuyendo los datos recogidos en una categoría entre varias.

Asimismo, es posible que, a medida que avanza la investigación, las categorías C1 y C3 se nos revelen como vinculadas a un tipo de información relacionada y muy diferente a la contenida en C2, pero que no por ello nos parezca adecuado fundir ambas categorías. En este caso podríamos establecer un bloque que reuniera las dos categorías vinculadas. Habría que crear otro para la categoría restante a fin de evitar que el bloque inicial sugiera un nivel superior de clasificación del que la categoría restante no participa. La figura 6 ilustra esto. Dentro de un bloque constituido por cierto número de categorías, existirá probablemente una “categoría central” en torno a la cual se estructuran las demas.

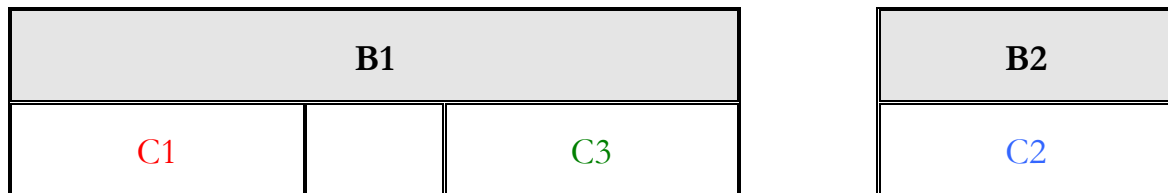


Figura 6

Al comienzo de la investigación, los datos se fueron agrupando de manera natural en dos únicas categorías de partida, una referida a los criterios de interpretación histórica y otra a las características de las partituras publicadas objeto de nuestro interés. Al avanzar el proceso de recogida de datos y las indagaciones, dichos datos se han ido diversificando y ampliando, constituyéndose tantas categorías como han sido necesarias para organizar la información. Sin embargo, el eje central ha sido siempre el concepto de articulación y el análisis de las ediciones de música para instrumentos solistas de Johann Sebastian Bach, constituyendo los datos relacionados con ambos aspectos los puntos centrales. De esta manera, la categoría “concepto de articulación” enlaza todos los datos referidos a las convenciones interpretativas que constituyen el primer bloque. Por su parte, el grupo formado por el análisis de las características de las ediciones de música de

Bach constituye un bloque que se ha completado con otros datos complementarios o paralelos.

A la hora de la redacción de esta investigación hemos optado por establecer dos apartados, denominados respectivamente “Categorías” y “Codificación”. En el apartado “Categorías” se explica la organización de los bloques y grupos y se describe cada categoría, mientras que en el apartado de “Codificación” encontramos los datos recogidos dentro de cada una de las categorías. Es preciso hacer hincapié en que ninguna de las categorías, ni los bloques que las aglutinan habían sido determinados previamente y que su utilización ha sido producto de la necesidad de organización de los datos y de su comparación constante. Sin embargo, para favorecer la comprensión de la investigación, la exposición parte de dichos bloques de categorías.

Se han establecido dos bloques de categorías. En el caso del primer bloque existe una categoría aglutinadora que funciona como núcleo del mismo y que denominamos “categoría central”. Dentro de cada bloque se han organizado las categorías en grupos más estrechamente vinculados para aumentar la coherencia del trabajo. En el segundo bloque será un grupo de categorías, que denominaremos “grupo central” el que servirá de eje. La “categoría central” y el “grupo central” determinan por tanto el criterio de unión o vinculación de las distintas categorías del bloque correspondiente y de los grupos en los que éstos se organizan.

A partir de las conclusiones extraídas del análisis de la información codificada en las distintas categorías surgirá una teoría dirigida a satisfacer los planteamientos de la hipótesis inicial. Dicha teoría será aplicada al repertorio de las *suítes* para laúd de Johann Sebastian Bach. Pretendemos preparar las partituras de este repertorio como medio de poner a prueba de manera empírica la teoría propuesta.

Si bien la metodología descrita es la que aplicaremos en esta investigación, hemos contemplado la posibilidad de abordar nuestro trabajo desde otros puntos de vista teóricos. Esta investigación se podría entender como una investigación dentro del campo de la semiótica, pues indaga acerca de la escritura musical y su significado. Rubén López Cano nos describe el amplísimo concepto de *significado musical* como el “universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación, relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc.” (López Cano, 2007).

Resulta evidente que una definición tan amplia da cabida a casi cualquier planteamiento de investigación acerca del significado en cualquier ámbito de la música, lo que nos permite afirmar que sería posible trabajar esta investigación desde algún punto de vista semiótico. El amplio abanico de posibilidades de investigación que ofrecen las diversas corrientes semióticas tienen en común su interés por la descripción, reflexión, interpretación y análisis de los significados musicales, lo que podríamos llamar la elaboración de teorías acerca del sentido de la música.

Sin embargo, nuestra investigación tiene un espíritu intervencionista y una finalidad didáctica, pues lo que pretendemos es analizar el significado estilístico “oculto” en la partitura y “sacarlo a la luz” y, además, trabaja con el significado musical a nivel de articulación. Realizando una analogía muy en línea con el pensamiento de Nikolaus Harnoncourt y llevando nuestra investigación al idioma, sería como analizar la dicción de las palabras y buscar un sistema gráfico para el lenguaje escrito que la reflejara, algo así como redactar un texto con el tipo de grafía fonética que emplean los diccionarios de idiomas. Una investigación a este nivel “molecular” de la música y con la

necesidad de obtener una teoría que proponga el desarrollo de unos criterios de intervención en la notación musical, se aleja en cierta medida de los análisis de significado propios de la semiótica.

CAPÍTULO II: CATEGORÍAS

Como hemos explicado en el apartado anterior, a lo largo del proceso de investigación hemos ido clasificando los datos obtenidos mediante la construcción de categorías que agruparan aquellos datos que hicieran referencia a los mismos conceptos, normas o modelos. Estas categorías han facilitado el desarrollo de un procedimiento comparativo constante de la información.

El análisis de los datos recogidos nos ha llevado a clasificarlos dentro de dos bloques de categorías en función de la naturaleza de las mismas (véase figura 7). Esta organización ilustra el doble ámbito de estilo que abarca nuestra investigación. Por un lado el estilo de la interpretación, en torno al concepto central de articulación y, por otro, las tendencias editoriales seguidas a lo largo del siglo XX en lo que se refiere a la publicación de música antigua para instrumentos solistas en general y de la obra de Johann Sebastian Bach en particular.

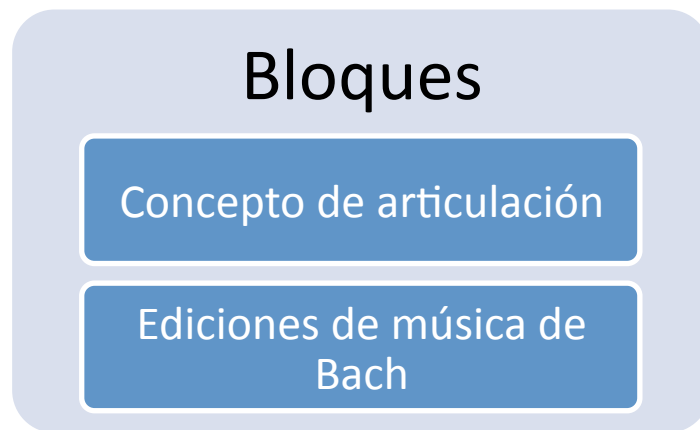


Figura 7: Organización de las categorías en dos bloques

Así pues, la categoría central del primer bloque es el *Concepto de Articulación*, en torno al cual hemos situado las categorías relacionadas con los criterios históricos para la interpretación de la música antigua. La categoría central está vinculada a otras quince categorías. La figura 8 muestra la organización de este

bloque de categorías. El nombre del bloque se corresponde con el de la categoría central. Bajo ella hallamos el resto de categorías, clasificadas en diferentes grupos. Estos grupos han sido etiquetados con un nombre que identifica el vínculo existente entre las categorías reunidas: *Normas básicas de articulación*, *Carácter de la música de danza* y *Categorías complementarias*.

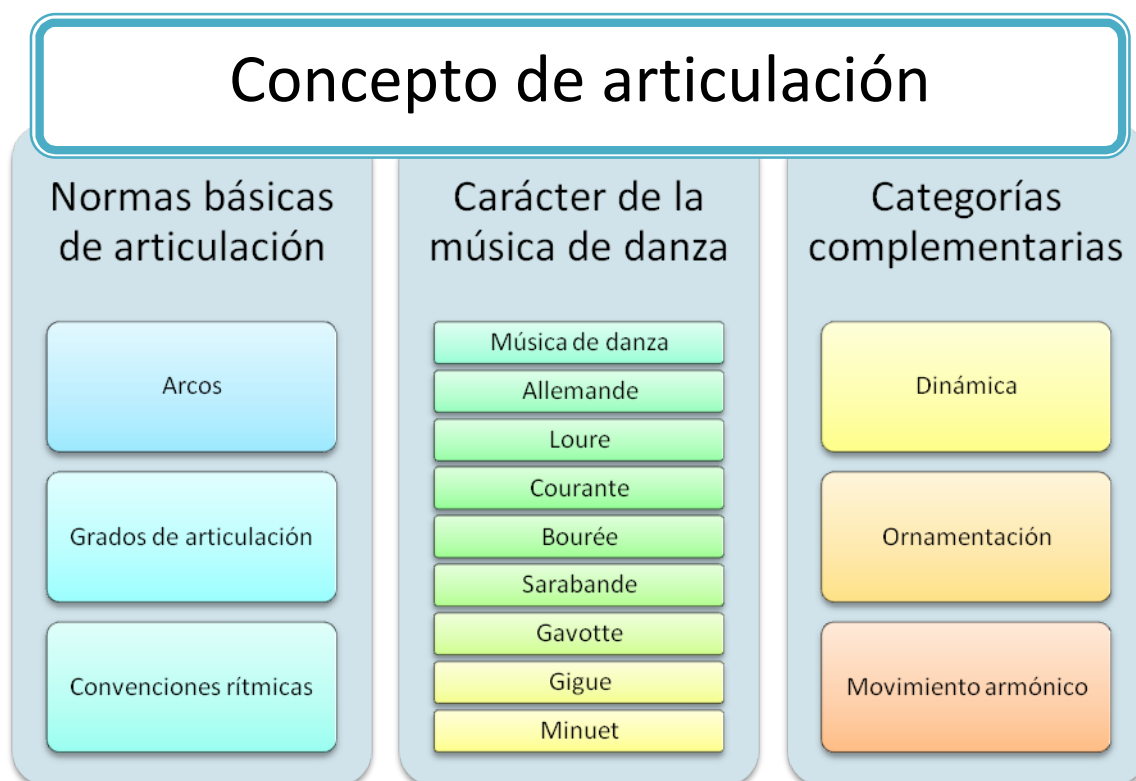


Figura 8: Primer bloque. Categoría central: Concepto de articulación

El grupo central⁴ del segundo bloque se denomina *Ediciones de música de Bach*. Dentro de éste hemos agrupado el análisis de una serie de categorías referidas a precedentes editoriales de nuestro interés, hasta un total de trece. Las categorías referidas a las ediciones de música de Bach constituyen el grueso de las categorías de este bloque. El grupo central se encuentra vinculado a seis categorías más, divididas en dos grupos: *Tipos de ediciones* y

⁴ La diferencia y la razón de la existencia de una categoría central y un grupo central ha sido ya comentada en el apartado anterior.

Otras ediciones de referencia. En el mapa conceptual de la figura 9 podemos observar la constitución del segundo bloque, tal y como la hemos descrito.

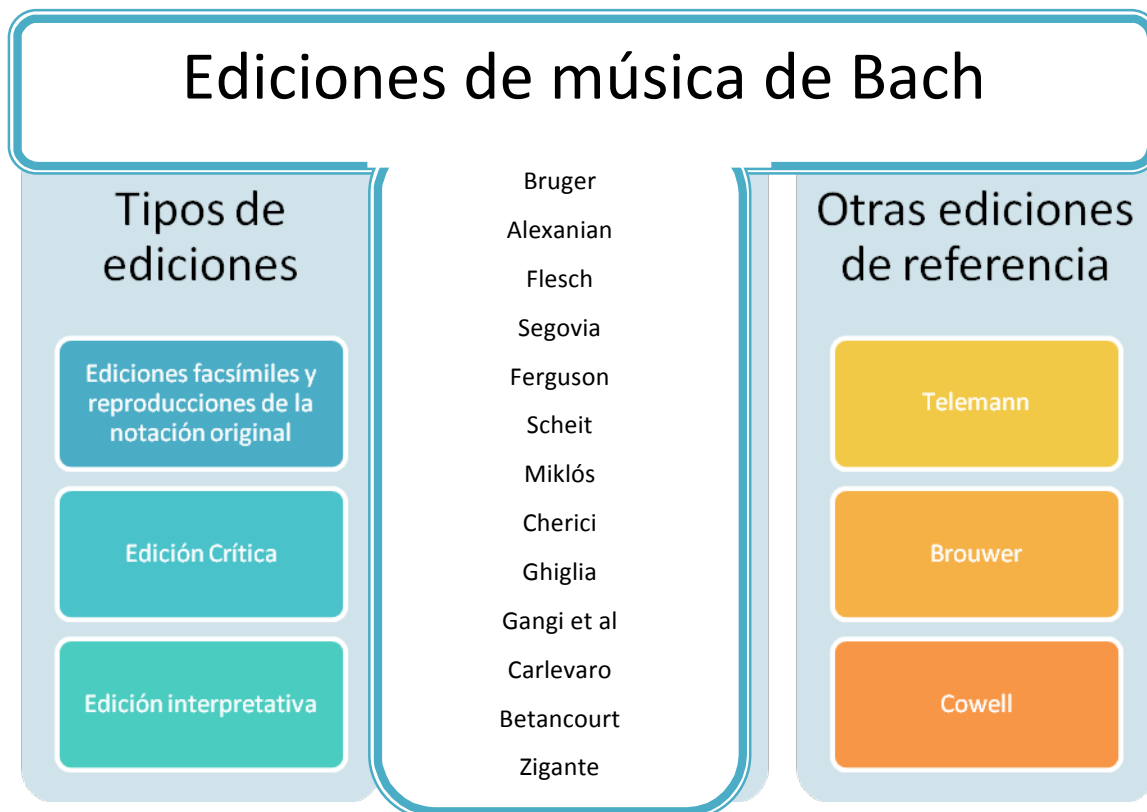


Figura 9: Segundo bloque. Categoría central: Ediciones de música de Bach

Antes de codificar los datos correspondientes a cada una de las categorías, realizaremos una introducción a cada una de ellas que justifique su existencia y su vinculación al bloque al que ha sido adscrita.

1. CATEGORÍAS DEL PRIMER BLOQUE

Dado que nuestro campo de trabajo se circunscribe al problema de la didáctica de la interpretación de música antigua, consideramos el estudio del concepto de articulación como nuestro punto de partida. Así pues, la categoría central de este bloque es, además, el resultado de los primeros pasos de la investigación.

El escrutinio acerca del significado de la articulación en la música antigua, así como de su relevancia para la Interpretación con Criterios Históricos, nos

ha llevado a reunir una serie de datos que han sido agrupados en la categoría Concepto de articulación. La información incorporada a esta categoría nos condujo, a su vez, a una mayor profundización en aspectos relacionados con las convenciones que regían la práctica interpretativa, es decir, a indagar en las normas de articulación y en el carácter de la música, así como a tomar en consideración otros aspectos como el movimiento armónico y el empleo de la dinámica y la ornamentación.



Figura 10: Esquema del primer bloque

La agrupación de los datos recopilados ha dado lugar a dieciséis categorías vinculadas al concepto de articulación. Éstas, a su vez, han sido reagrupadas en tres grupos que distinguen las categorías que hacen referencia a las normas básicas de articulación, al carácter de la música de danza o a otros aspectos de la interpretación.

Con respecto a la organización de estos grupos, es preciso realizar algunas aclaraciones. El título del primer grupo, *normas básicas de articulación*, determina el denominador común bajo el cual se han reagrupado una serie de categorías vinculadas al concepto de articulación pero no constituye una categoría en sí

mismo sino, tan solo, la etiqueta del grupo. En el título del tercer grupo, *categorías complementarias*, resulta más evidente que no estamos ante una categoría sino ante un etiquetado del grupo.

Sin embargo, en el caso del segundo grupo, la categoría *música de danza*, coincide prácticamente con la etiqueta del grupo, *carácter de la música de danza*. El resto de las categorías del grupo se corresponden con una danza en concreto y han surgido, como es lógico, con posterioridad a la categoría *música de danza*, de carácter más general y perteneciente a un estadio previo de la investigación que conduce a las subsiguientes. Así pues, en cierto modo podríamos considerar esta categoría como una categoría central de este grupo, una especie de subcategoría central que aglutina el segundo grupo de categorías, a su vez vinculadas a la categoría central que podríamos denominar, redundantemente, principal.

No obstante la apropiación de una categoría para etiquetar un grupo de ellas, la complicación conceptual de hacer emerger una categoría central supeditada a otra no aporta un grado de organización mayor al grupo, que queda perfectamente integrado dentro de la estructura general únicamente con la etiqueta que lo identifica con fines administrativos, ni resulta útil para la extracción de una teoría y unas conclusiones.

A continuación estudiaremos estas categorías comenzando por la Categoría Central, seguida de los tres grupos anteriormente comentados.

1.1. Categoría Central: Concepto de Articulación

El concepto de articulación no es exclusivo de la música antigua, ni tan siquiera se trata de un concepto estrictamente musical. A continuación encontramos dos acepciones extraídas del diccionario Meyer de 1903 y de la tercera edición del diccionario del uso del español de María Moliner en su cuarta acepción:

“Dividir, exponer algo punto por punto; hacer resaltar con claridad las partes individuales de un todo, en particular los sonidos y sílabas de las palabras” (Harnoncourt, 1982/2006: 58).

“Acción de articular sonidos con los órganos de la voz. Fon. Cada posición que adoptan los órganos que intervienen en la formación de sonidos articulados. Fon. Paso de una a otra de esas posiciones. Sílabas.” (Moliner, 2007: 271).

Así pues, podemos afirmar que la articulación es el procedimiento técnico del habla, la manera en que se enlazan los fonemas que constituyen las sílabas, cada uno al siguiente.

La concepción musical de la articulación se encuentra muy ligada a las dos definiciones anteriores. El *New Grove Dictionary* (1980) recoge en su entrada *Articulation*⁵, la siguiente definición:

“La manera en que las notas sucesivas se unen una a otra por un intérprete. En los términos más sencillos, los tipos opuestos de articulación son *staccato* (articulación separada, prominente) y *legato* (articulación suave, “invisible”). En realidad, la articulación implica una multitud de aspectos de la voz o instrumento que determina cómo va a sonar el principio y el final de cada nota. La articulación (junto a los matices de dinámica, *tempo*, timbre y entonación) es un componente fundamental del fraseo. El control de la articulación es también un medio importante por el que los intérpretes logran minuciosas cualidades de textura. [...] Los signos de articulación, aparte de los ornamentos, fueron relativamente raros en la era Barroca.” (Sadie, 1980: 643-645).

La definición de articulación que nos ofrece el musicólogo e intérprete irlandés Howard Ferguson en su libro *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX* es tan breve como exacta y coincide, como podemos observar, con el principio de la entrada del *New Grove*:

⁵ Artículo a cargo de David Fallows, Mark Lindley y Maurice Wright.

“La *articulación* [...] se ocupa de si una nota va unida a su vecina o vecinas o si suena separada en alguna medida.” (Ferguson, 1975/2003: 67).

Por otro lado, en lo que respecta al empleo y aplicación de la articulación en la música antigua, Nikolaus Harnoncourt afirma:

“Pienso incluso que la dicción y la articulación musicales así como la afinación ocupan en la música de los siglos XVII y XVIII, desde el punto de vista sonoro, un lugar más importante que los instrumentos, porque esos elementos afectan de manera mucho más directa a la sustancia musical.” (Harnoncourt, 1982/2006: 134).

Estas afirmaciones nos han llevado a indagar en el concepto de articulación en la música antigua, conduciéndonos al estudio de las normas básicas de articulación, el carácter de la música de danza y otras consideraciones complementarias que constituyen una serie de categorías vinculadas entre sí que convierten el concepto de articulación en la categoría central y aglutinadora del primer bloque de categorías de esta investigación.

1.2. Primer Grupo: Normas Básicas de Articulación

Puesto que la dicción y la articulación musicales constituyen para nosotros el eje central de la interpretación de música antigua con criterios históricos, las primeras indagaciones de esta investigación nos han llevado a investigar acerca de las convenciones interpretativas existentes en los siglos XVII y XVIII relacionadas con la manera en que se interpretaba la notación escrita, separando o agrupando cada nota a las que la rodeaban en función de unos criterios abiertos pero preestablecidos.

Con respecto a esto, Nikolaus Harnoncourt afirma que la articulación musical en los siglos XVII y XVIII era en buena parte algo totalmente sobreentendido para el músico, que no tenía más que atenerse a las reglas

generales conocidas para acentuar y ligar, lo que él llama, las normas de la “pronunciación musical” (Harnoncourt, 1982/2006: 59).

Este grupo está constituido por tres categorías. La primera se ocupa de la interpretación de los arcos que se escriben sobre grupos de dos o más figuras, la segunda establece los distintos grados de separación entre notas, en función de sus características y del contexto en que se desarrollen y la tercera profundiza en las diversas convenciones rítmicas que quedaban sobreentendidas, no siendo reflejadas por escrito.

1.2.1. Arcos

Johann Gottfried Walter fue un organista, teórico y compositor alemán que en 1708 publicó su *Praecepta der Musicalischen Composition*, donde nos explica que los arcos en música vocal se aplican a las notas que corresponden a una única sílaba y que, en el caso de los instrumentos de cuerda, indican notas que han de tocarse dentro de un mismo movimiento del brazo, es decir, en un solo “golpe de arco” arriba o abajo. Por tanto, en la música instrumental estas indicaciones están directamente relacionadas con la articulación, no exactamente así en música vocal, donde estos arcos no siempre son interpretados como indicación de *legato*. (Butt, 1990)⁶.



Figura 11: Empleo de los arcos en la primera de las *suites* para violonchelo solo de Bach (autógrafo de Anna Magdalena Bach)

⁶ Para más información sobre el empleo y significado de arcos en música vocal consultar el capítulo *The primacy of singing* (Butt, 1990).

Esto significa que un arco sobre un grupo de notas tiene un significado técnico concreto, “un solo golpe de arco”, que se traducirá en un resultado sonoro.

Como veremos en la codificación de esta categoría, el sentido musical del arco resulta ser el mismo para los distintos instrumentos. Por otro lado, este sentido musical está ligado a la naturaleza misma de los instrumentos, razón por la cual ha sido necesaria, en parte, la experimentación con los instrumentos antiguos para comprender el alcance de este tipo de normas.

Así, por ejemplo, el golpe de arco único que citábamos anteriormente, realizado con la misma intensidad y velocidad por parte del intérprete pero con un arco moderno o uno antiguo, cuya forma es realmente de *arco*, no producirá el mismo efecto sonoro. Sin embargo, una vez conocido el resultado musical en el instrumento antiguo, el moderno puede reproducirlo con una adaptación de la técnica del ejecutante.

Dado que nuestra investigación se centra en el resultado sonoro, su relación con la notación impresa y los medios didácticos para transmitir tales cuestiones de estilo, el asunto de la elección del instrumento y sus características excede nuestro ámbito de trabajo. Nuestra intención al referirnos aquí a este asunto es únicamente hacer hincapié en la predominancia de la articulación sobre las cuestiones instrumentales.

1.2.2. Grados de Articulación

Una vez introducido el concepto de articulación, podemos afirmar que existen diversos grados de articulación en función de la cantidad de sonido y silencio que tomara parte de cada nota larga o corta. A partir de esta idea y con el fin de establecer un vocabulario útil para el desarrollo de la presente investigación, dividiremos los mencionados grados en cuatro grupos: notas unidas o *legato*, notas articuladas o separadas, notas muy articuladas y notas

legatissimo o notas que se superponen. Podemos definir cada uno de estos grados de articulación de la siguiente manera:

- a. *Notas unidas o legato* son para nosotros aquéllas cuyo grado de articulación es mínimo. Podemos decir que no hay más separación entre ellas que el mínimo espacio imprescindible entre la pulsación de una nota y otra. Las notas que comprende un mismo arco tienen entre sí esta relación, es decir, suenan unidas.
- b. *Notas articuladas o separadas* son aquellas cuyo grado de separación es muy pequeño pero apreciable. Podemos decir que se trata de una articulación suave. En este sentido Leopold Mozart nos define cierto tipo de silencio: “Un tipo de silencio es el «Sospiro». Es llamado así porque es de corta duración.” (Mozart, 1756/1985: 36). Podemos entender aquí que Mozart se refiere a un tipo de silencio articulatorio que no se escribe pero que se interpreta. Ese tipo de silencio separaría por ejemplo una línea de notas relativamente largas⁷.
- c. *Notas muy articuladas* son aquellas entre las cuales hay una separación notable, es decir, aquéllas en las que el silencio toma una parte representativa del valor de la nota. Para realizar una aproximación, podemos decir que el silencio tomaría entre la mitad y un tercio de valor total de la figura. Se trata de una *articulación dura*.
- d. *Notas legatissimo o que se superponen* son aquellas que prolongan su duración más allá de la escrita, mezclándose con la nota o notas que las siguen y enriqueciendo, por tanto, la armonía. En el caso de los arpeggios, que no son más que acordes tocados nota a nota, cierta superposición de los sonidos puede venir bien para reforzar su carácter armónico.

⁷ Resulta, creemos, muy ilustrativa la referencia al “bajo que camina” (*walking bass*) tan característico de la música de jazz.

Como se puede observar, esta terminología es de carácter cualitativo y, por tanto, no exactamente mensurable. Resulta evidente que la diferencia entre unos valores y otros no se pueden cuantificar con claridad. Johann Joachim Quantz halla el mismo problema al explicar los distintos tipos de ataques de la lengua en el traveso y afirma que no es posible diferenciarlos con exactitud sin ayuda de la experiencia directa:

“No es posible caracterizar verbalmente con exactitud, y sin el beneficio del uso o la práctica, la diferencia que existe entre las sílabas *ti* y *di* [fonemas utilizados por Quantz para producir un tipo determinado de articulación], ni todos los tipos diferentes de ataques con golpe de lengua, aunque la expresión de las pasiones dependa en gran parte de ello”. (Murillo, 1997: 88).

No obstante, los términos unido/*legato*, articulado/separado, muy articulado y *legatissimo*/superpuesto ilustran la existencia de distintos niveles de articulación en la música y pueden reflejar el grado de separación - de articulación - que pretendemos expresar en cada caso, contribuyendo a la claridad y comunicabilidad de nuestra exposición.

El grado de articulación entre dos notas no puede valorarse aisladamente sino dentro del contexto musical en el que éstas se encuentren, es decir, que su articulación dependerá fundamentalmente del carácter de la pieza, el *tempo*, la armonía y el gusto del intérprete.

Aunque no existe una serie de normas perfectamente fijadas que determinen el grado exacto de articulación de una nota o grupo de notas, en la codificación de esta categoría⁸ exponemos algunas normas y excepciones extraídas de algunos de los más destacados tratados instrumentales de la antigüedad que proporcionan modelos básicos de articulación de gran valor.

⁸ Ver apartado 1.2.1.2., Segunda parte, capítulo III de esta investigación.

1.2.3. Convenciones Rítmicas

Las normas para articular los sonidos en la interpretación de música antigua se puede considerar como un catálogo de convenciones que ayudan a dilucidar dónde alargar o acortar una nota para ligarla a la siguiente o separarla de ella mediante el uso de silencios articulatorios. Por tanto, la interpretación de la figuración rítmica en base a las normas de articulación es uno de los aspectos de la música de los siglos XVII y XVIII que más nos preocupa.

El concepto de articulación en la música antigua implica una flexibilidad de esta figuración rítmica a la que es preciso aproximarse. El musicólogo inglés Robert Donington, en su libro *The interpretation of early music* (1977), plantea muy claramente el problema del ritmo en la música antigua:

“La notación del ritmo [...] es necesariamente matemática, pues nuestra notación de los valores de tiempo se rige por múltiplos fijados. La vitalidad inherente al ritmo no es matemática; es una variable relacionando con otras variables para encarnar el espíritu de una interpretación dada. Cada intérprete modifica los ritmos escritos en alguna medida, agudizando los puntillos en la música de marcha, suavizándolos para música agradable y así sucesivamente. Los intérpretes del pasado llevaban estas modificaciones hasta extremos que podrían al menos haber sido mostrados en la notación. No fue así, se dejaba hacer a los intérpretes no por necesidad sino por política: la habitual política del pasado de no hacer en música nada rígido para que pudiera ser fluida y espontánea. Este hecho es la clave del problema del ritmo en la música antigua.” (Donington, 1977: 435).

Mediante un sistema de notación musical tradicional es imposible describir tal variabilidad en las proporciones rítmicas, aunque, como el propio Donington afirma, sí que se podrían reflejar ciertas modificaciones.

Existe una serie de convenciones rítmicas recogidas en los tratados de la época y estudiadas en profundidad por investigadores modernos que establecen los criterios esenciales para introducir modificaciones en el ritmo

escrito. En base a estas reglas, nuestra intención es construir un corpus de normas básico de interpretación de las figuras.

1.3. Segundo Grupo: Carácter de la Música de Danza

La música instrumental pura, escrita bajo el nombre de una pieza de baile, conserva sin lugar a dudas el carácter danzable por medio del compás y de cierta estructura rítmico-armónica, lo que podemos llamar el *aire de danza*. Por lo tanto, los distintos movimientos de las *suites* instrumentales del Barroco son estilizaciones de aquellas danzas.

Las categorías del grupo Carácter de la Música de Danza se ocupan tanto de la relación general entre música y danza como de las principales danzas de que se compone la *suite*, todas ellas presentes en la obra para laúd de J. S. Bach.

1.3.1. Música de danza

La relación existente entre la danza y la articulación de la música concebida para acompañar sus movimientos resulta imprescindible para comprender cuál es el sentido expresivo propio de una pieza musical con carácter danzable.

Para documentar esta relación y destacar su importancia hemos recurrido principalmente a tres fuentes: *Dance and the music of J. S. Bach*, de Meredith Little y Nathalie Jenne (1991); *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, de Nikolaus Harnoncourt (1982/2006) y *The interpretation of early music*, la célebre obra de Robert Donington (1977).

La profundización en esta categoría hace emerger las subsiguientes, centradas en las principales danzas que suelen hallarse en la *suite* barroca.

1.3.2. Categorías Referidas a las Danzas que Integran la *Suite*.

La estructura fundamental de la *suite* instrumental barroca está integrada por un *preludio* de estructura libre, al que acompaña un número indeterminado

de danzas de orígenes diversos. Para delimitar nuestras indagaciones, nosotros estableceremos una categoría por cada una de las danzas que aparecen en las *suites* para laúd de Bach. Por tanto, se trata de ocho categorías que serán, en orden alfabético: *allemande*, *bourée*, *courante*, *gavotte*, *gigue*, *loure*, *menuet* y *sarabande*. El cuadro de la Figura 12 muestra qué danzas aparecen en cada una de las *suites*.

	BWV 995	BWV 996	BWV 997	BWV 1006a
<i>Allemande</i>	⊙	⊙		
<i>Bourée</i>		⊙		⊙
<i>Courante</i>	⊙	⊙		
<i>Gavotte</i>	⊙			⊙
<i>Gigue</i>	⊙	⊙	⊙	⊙
<i>Loure</i>				⊙
<i>Menuet</i>				⊙ ⊙
<i>Sarabande</i>	⊙	⊙	⊙	

Figura 12: danzas en las *suites* para laúd de Bach

La codificación de las ocho categorías referidas a las distintas danzas, se centrará en los aspectos de *tempo*, estructura rítmica y carácter que las caracterizan.

1.4. Tercer Grupo: Categorías Complementarias

1.4.1. Dinámica

La dinámica no se emplea en música antigua de la misma manera que en periodos posteriores. No hallamos largas frases en *crescendo*, como puede haber en los amplios pasajes melódicos de la música del siglo XIX. Esto se debe en parte a las propias características de los instrumentos, por ejemplo el clave, el laúd o el órgano, que suplían sus carencias dinámicas por medio de la textura

o el registro. Pero además, no debemos pasar por alto el fundamento retórico de la expresión musical en los siglos XVII y XVIII y el paralelismo con el lenguaje hablado, que determinaba también el empleo de la dinámica.

En esta época la música estaba muy ligada a la palabra. Las leyes de la retórica regían la estructura del discurso musical y se acabaría por establecer un vocabulario de recursos formado por determinados giros melódicos y por la búsqueda de fuertes contrastes que moviera las pasiones de los oyentes, lo que se denominó *Teoría de los afectos*. Podemos decir que la aspiración era que la música hablara sin palabras y para esto las inflexiones de la dinámica jugaban un papel muy importante. Así pues, en la música antigua existe un refinado empleo de la dinámica que distingue casi cada nota, aunque no crea grandes bloques de *crescendo* y *diminuendo*.

1.4.2. Ornamentación

Carl Philipp Emmanuel Bach comienza el capítulo dedicado a la ornamentación de su *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1759/1949) de la siguiente manera:

“Nadie cuestiona la necesidad de ornamentos. Esto es evidente por el gran número de ellos que se encuentran por todas partes. Son, en realidad, indispensables. Consideremos sus varios usos: Conectan y animan las notas y transmiten tensión y acento; hacen la música agradable y mantienen bien despierta nuestra atención. La expresión es realzada por ellos; Sea una pieza triste, alegre, o de otra forma, darán un apoyo apropiado. Los adornos proporcionan oportunidades para la buena interpretación [...] Mejoran composiciones mediocres.” (Bach, 1759/1949: 79).

Los adornos, como afirma C. P. E. Bach son un elemento indispensable en la interpretación de la música antigua. Su padre, J. S. Bach, escribía sus obras de manera más detallada que otros músicos de su tiempo, dejando a los ejecutantes menos margen para improvisar. Frédérick Neumann (1978) nos

desvela el por qué Bach era tan proclive a escribir la ornamentación en sus partituras, algo fuera de costumbre en su época:

“Desafiando las convenciones reinantes, Bach escribió sus disminuciones en notas regulares. [...] Así, no encontramos en sus movimientos lentos el aspecto de austeridad tan típico entre los maestros italianos, donde la falta de valores de notas cortas delata a primera vista la necesidad de ornamentaciones adicionales. Tuvo una buena razón para hacer lo que hizo. Como sabiamente señala Ludwig Landshoff, la música de Bach con su armonía más rica, su textura más densa y el rápido movimiento de sus bajos presentaba problemas mucho mayores para la correcta invención de disminuciones que las estructuras mucho más simples de sus contemporáneos italianos.” (Neumann, 1978: 544).

Un buen ejemplo que ilustra estas afirmaciones lo encontramos en danzas lentas como la *sarabande* de la *suíte* BWV 996, que se presta a un mayor despliegue ornamental y en la que Bach escribe abundantes adornos. Esto no quiere decir que en su música no sea posible añadir más ornamentación que la escrita o modificar los adornos existentes, lo que dependerá del virtuosismo y los conocimientos de cada intérprete.

Pese a que nuestras indagaciones se centran en las características de articulación en la interpretación de música antigua, existen ciertas ornamentaciones de carácter obligatorio que no puede ser pasadas por alto en esta investigación. Así pues, en la codificación de la categoría Ornamentación, nos centraremos en aportar una serie de definiciones acerca de los distintos tipos o estilos de ornamentar y en codificar ciertas normas fundamentales.

1.4.3. Movimiento Armónico: Progresiones y Bajo Continuo

El movimiento armónico de un pasaje determina las relaciones de atracción-tensión entre las notas de la línea melódica, influyendo de manera determinante en su articulación y, por ende, en la interpretación. En la música

de los siglos XVII y XVIII el movimiento armónico estaba regido por la estructura del *continuo*.



Figura 13: J. S. Bach. *Sonata* para flauta y continuo (Kuijken, 1991)

El *continuo* es una línea instrumental de bajo que se encuentra a lo largo de una pieza y sobre la cual se realiza un acompañamiento semi-improvisado en acordes. Esta línea de bajo podía estar cifrada por medio de signos de alteración y números que indicaban los intervalos de la armonía requerida. Entre 1600 y 1800 aproximadamente, la práctica del bajo continuo fue común entre los intérpretes de teclado (órgano y clave), arco (*lirone*, viola bajo o violonchelo) y cuerda pulsada (laúd, guitarra, chitarrone, tiorba, arpa). En la figura 13 podemos ver un ejemplo extraído de la edición de Barthold Kuijken (1991) de la *Sonata en mi menor* BWV 1034 para flauta y bajo continuo de J. S. Bach en el cual podemos observar cómo la línea del bajo está cifrada para que el acompañante desarrolle los acordes.

El empleo del *continuo* tuvo tanta importancia en la música de los siglos XVII y XVIII que su característico sistema de notación se convirtió en la base de la enseñanza de la composición. La mayoría de los métodos de bajo continuo publicados tenían la intención de enseñar los elementos de la armonía más que los del acompañamiento. Tanto fue así que el término alemán *Generalbass* o el francés *basse fondamentale* llegaron a utilizarse para

hablar de la ciencia de la armonía en general. En base a estos datos, se considera que una composición de esta época puede reducirse a su esquema armónico básico en forma de un bajo cifrado, como ya demostraron Rameau y Schulz en el siglo XVIII.

Esta categoría recoge algunos ejemplos de cómo el conocimiento de ciertas progresiones armónicas características de la música objeto de estudio de esta investigación, contribuye a una toma de decisiones en lo que respecta a la articulación de los pasajes mucho más fundamentada y eficaz desde el punto de vista de la estructura musical.

2. CATEGORÍAS DEL SEGUNDO BLOQUE

Una vez estudiados y reunidos en el primer bloque de categorías los aspectos relacionados con la interpretación musical en torno al concepto de articulación en música antigua desde el punto de vista de la Interpretación con Criterios Históricos, el segundo bloque aglutina las categorías relacionadas con la presentación del texto musical, es decir, con la edición.

La necesidad de realizar una propuesta didáctica que favorezca la transmisión de los principios interpretativos que nos preocupan nos conduce a la fuente principal de la que bebe el intérprete y el estudiante: la partitura. Por tanto, se revela como una necesidad de nuestra investigación el estudio de un número suficiente de ediciones musicales que proporcione una muestra amplia y diversa de las tendencias y estilos de editar la música, en especial la obra para instrumentos solistas de J. S. Bach.

Para analizar las ediciones que nos interesan será necesario, además, conocer las características de los diferentes tipos de edición musical. Por último, a lo largo de nuestras investigaciones, hemos encontrado alguna edición de música de otros autores (y otras épocas) que supone un aporte

cualitativamente importante de ciertas posibilidades editoriales o de modelos de prácticas editoriales y musicales divergentes.

2.1. Primer Grupo: Tipos de Ediciones

La edición de partituras para su publicación se prepara en función de las supuestas necesidades del público al que están destinadas y de la manera en que el editor quiera transmitir la música contenida en ellas. De esta manera, una composición musical, aun cuando de ella poseamos un único manuscrito autógrafo (o incluso habiendo sido redactada por el autor, un compositor de hoy en este caso, directamente en el ordenador) presentará un aspecto muy diferente dependiendo de los criterios que se apliquen a la preparación de la partitura para su publicación.

Georg Feder propone ocho tipos distintos de edición para responder a distintos requisitos: facsímil, impresión diplomática, impresión corregida en notación moderna, edición crítica, edición histórico-crítica, edición para la investigación y la práctica, edición *Urtext* y la edición basada en la historia de la transmisión de la obra (Grier, 1996/2008: 21,22).

James Grier, por su parte, considera este abanico de posibilidades ciertamente ambiguo en algunas de sus categorías y reducible a cuatro tipos fundamentales: facsímil fotográfico, una publicación editada que reproduce la notación original, edición crítica y edición interpretativa (Grier, 1996/2008: 127,128). Los tipos de Grier nos parecen más útiles, versátiles e identificables que los excesivamente acotados tipos de Feder, al menos pensando en una aplicación práctica de los mismos y no sólo teórica.

A partir de las explicaciones de Grier, del estudio y análisis de un buen número de ediciones publicadas a lo largo del siglo XX, de la propia experiencia como intérprete y lector de partituras y de nuestras necesidades editoriales, estableceremos tres categorías referidas a los distintos tipos

posibles de ediciones. Para la codificación de estas categorías tomamos como punto de partida el listado de Grier, reuniendo nosotros en una única categoría las ediciones que pretenden la máxima fidelidad al texto original. Así pues, las categorías correspondientes al primer grupo del segundo bloque, Tipos de ediciones, son las siguientes:

- a. Ediciones facsímiles y reproducciones de la notación original.
- b. Edición crítica.
- c. Ediciones interpretativas.

La codificación de estas categorías proporciona la base para el análisis de las características de la serie de ediciones de música de Bach que estudiamos en la categoría central de este bloque.

2.2. Grupo Central: Ediciones de Música de Bach

Como advertíamos en la introducción de este bloque, el análisis de un número suficiente de ediciones musicales que proporcione una muestra amplia y diversa de las tendencias y estilos de editar la música, en especial la obra para instrumentos solistas de J. S. Bach, constituye uno de los ejes centrales de nuestra investigación.

Para que la muestra estudiada sea suficientemente representativa hemos seleccionado una serie de ediciones que abarcan prácticamente todo el siglo XX, adentrándose en el XXI. La edición más antigua a la que haremos referencia es la de Hans Dagobert Bruguer, publicada en 1921. Esta edición es la primera publicación de la música para laúd de Bach, que hasta entonces se había conservado únicamente en forma de manuscritos. La edición más moderna es la realizada por Frédéric Zigante en 2001.

Dentro de este periodo de ochenta años comentaremos en total quince publicaciones a cargo de trece editores diferentes. Nueve de ellas están dedicadas a la música para laúd de Bach, otras cinco a su música para violín y una a la obra para violonchelo solo. De estas quince ediciones, todas salvo cuatro, constituyen transcripciones para un instrumento diferente de su destinatario original. Este instrumento es la guitarra en todos los casos salvo en dos de las ediciones de la obra para laúd, en las que se transcribe la música para clave y para *lauto bastardo*, respectivamente.

Esta preponderancia de las transcripciones se debe al hecho de que nuestro interés se centra especialmente en la evolución de las publicaciones de música para laúd de Bach, que ha formado parte del repertorio de la guitarra moderna de manera ineludible a lo largo del siglo XX y en la actualidad. Además, las ediciones facsímiles no son de nuestro interés, pues limitan al máximo el grado de intervención editorial, siendo sus objetivos distantes al planteamiento de nuestra hipótesis de investigación.

El listado de categorías del grupo central, *Ediciones de música de Bach*, estará constituido, por tanto, por las quince ediciones a estudiar, ordenadas de la siguiente manera:

- i. Edición de Hans Dagobert Bruger de las *Suites* de laúd (1921)
- ii. Edición de Diran Alexanian de las *Suites* para violonchelo solo (1929)
- iii. Edición de Carl Flesch de de las Sonatas y *Partitas* para violín solo (1930)
- iv. Ediciones de Andrés Segovia de la *Chaconne* de la *Suite* de violín BWV 1004 (1934) y de la *Sarabande* de la *Suite* de laúd BWV 997 (1954)
- v. Edición de Howard Ferguson de la *Suite* de laúd BWV 997 (1950)
- vi. Edición de Karl Scheit de la *Suite* de laúd BWV 996 (1975)

- vii. Edición de Mosóczi Miklós de las *suites* para violín solo (1978)
- viii. Ediciones de Paolo Cherici de la obra completa para laúd (1980 y 1996)
- ix. Edición de Oscar Ghiglia de la *Suite* BWV 1006a (1982)
- x. Edición de Mario Gangi, Carlo Carfagna y Giovanni Antonioni de las *suites* de laúd (1983)
- xi. Edición de Abel Carlevaro de la *Chaconne* de la *Suite* de violín BWV 1004 (1989)
- xii. Edición de Rodolfo J. Betancourt de la *Chaconne* de la *Suite* de violín BWV 1004 (1999)
- xiii. Edición de Frédéric Zigante de las *Suites* de laúd (2001)

Los aspectos en los que nos centraremos en la codificación de cada edición son:

- I. La tendencia hacia un tipo de edición de carácter interpretativo o crítico.
- II. El aparato teórico que acompaña a la música y las características destacables de la notación de la partitura propiamente dicha. En este punto haremos énfasis en aquéllas que empleen recursos que consideremos destacables.
- III. También haremos referencia, en su caso, al empleo de digitaciones y a los criterios de transcripción aplicados.

La comparación de las características de las partituras estudiadas, junto a las que constituyen el siguiente apartado, nos dará una idea clara del estado de la edición de partituras de música antigua con fines prácticos, críticos o didácticos.

2.3. Segundo Grupo: Otras Partituras de Referencia

En el transcurso de nuestra investigación en el repertorio de partituras publicadas de música para laúd de Bach, que como ya hemos visto ha acabado ampliándose a otros instrumentos, hemos encontrado, paralelamente, otras partituras – en algún caso que nada tienen que ver con la música antigua ni con la obra de Bach - que suponen un aporte cualitativamente importante a este trabajo, pues nos revelan un precedente en lo que respecta a ciertas posibilidades editoriales o modelos de prácticas editoriales y musicales. Las tres partituras que incluiremos en este apartado son las siguientes:

- i. Las *Sonatas Metódicas* de Telemann. Un precedente del siglo XVIII.
- ii. *Estudio nº XVI* De Leo Brouwer. Un precedente moderno.
- iii. *Fabric*, de Henry Cowell. Alternativas a la notación tradicional.

De ellas, tan solo las *Sonatas Metódicas* de Georg Philipp Telemann (1681-1767), estricto contemporáneo de Bach, se corresponde directamente con el repertorio objeto de nuestro estudio. Estas piezas, muy conocidas entre los flautistas, presentan unas características editoriales al servicio de un fin didáctico que las convierten en una referencia obligada para nosotros.

Las dos partituras restantes se corresponden con la obra de dos compositores contemporáneos, el cubano Leo Brouwer (1939), autor de referencia para la música de guitarra de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, y Henry Cowell (1897-1965), uno de los grandes pioneros de la nueva música norteamericana de principios del siglo XX. La partitura de Brouwer se encuentra enmarcada también dentro de un enfoque didáctico, pues se trata del número dieciséis de una serie de veinte estudios, y posee unas características que conectan con las sonatas de Telemann y con nuestra investigación.

En el caso de la pieza de Henry Cowell no estamos ante una composición con fines educativos ni ante una edición con intenciones didácticas sino ante una obra para piano de carácter experimental que trata la notación musical de una manera completamente innovadora para su tiempo y que plantea una serie de alternativas que, si bien no se encuentran directamente en línea con nuestros objetivos, abren otros caminos paralelos.

CAPÍTULO III: CODIFICACIÓN

1. CODIFICACIÓN DEL PRIMER BLOQUE

1.1. Codificación de la Categoría Central: Concepto de Articulación

Podemos definir el concepto de articulación en la música de los siglos XVII y XVIII como el conjunto de reglas que determinan la forma en que el intérprete debe unir/separar unas notas de otras, así como acentuarlas, para ofrecer la música con un fraseo correcto⁹.

Asimismo, podemos entender el concepto de articulación como *grado de separación*, afirmando por tanto que dos notas están *más articuladas* en tanto que mayor sea la separación existente entre ellas en su interpretación y *menos articuladas* cuanto menos espacio (*id est*: silencio) exista entre las mismas.

Estas afirmaciones surgen de la comparación de las explicaciones aportadas por diferentes fuentes, que codificamos a continuación:

1. “Las notas no deben parecer estar pegadas unas a otras” (Veilhan, 1997: 11).

Esta afirmación de Johann Joachim Quantz condensa el concepto de articulación en la música antigua de manera esquemática y la distancia estilísticamente de la manera de tocar en épocas posteriores. Si para Quantz dos notas no deben parecer estar pegadas es porque existe un cierto espacio entre ellas, es decir, una porción de silencio que las separa.

2. Howard Ferguson nos dice que en la música antigua las células melódicas son pequeñas y el fraseo corto, lo que implica que la música está más articulada que en etapas posteriores:

“De los ejemplos conservados de digitación antigua para teclado se deduce claramente que la música de los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII se

⁹ Ver apartado 1.1. del Capítulo II.

dividía para su interpretación en unidades mucho más pequeñas de lo que es habitual en la música de finales del siglo XVIII y del siglo XIX.” (Ferguson, 1975/2003: 71).

3. Nikolaus Harnoncourt hace hincapié en la vinculación entre el concepto de articulación en la música antigua y el procedimiento del habla cuando señala:

“La articulación musical (en la música de los siglos XVII y XVIII) era, por una parte, algo totalmente sobreentendido para el músico, quien no tenía más que atenerse a las reglas generales conocidas para acentuar y para ligar, es decir, reglas de la «pronunciación» musical; por otra parte, había y hay, para aquellos lugares en los que el compositor quería una articulación determinada, algunos signos y palabras.” (Harnoncourt, 1982/2006: 59).

La aseveración de Harnoncourt nos revela la importancia de la articulación como código técnico y expresivo para transmitir el mensaje musical, lo que Harnoncourt llama *discurso sonoro*. De hecho, este autor considera la articulación como un elemento absolutamente fundamental en la música de los siglos XVII y XVIII, otorgándole un lugar más importante que a los instrumentos “porque esos elementos afectan de forma mucho más directa a la sustancia musical”. (Harnoncourt, 1982/2006: 134).

4. Marie Dominique Joseph Engramelle, fabricante de instrumentos mecánicos es el autor de *La tonotechnic*, obra publicada en 1775 que constituye hoy una inestimable fuente de información acerca de la interpretación musical en el último Barroco francés. En ella explica cómo cada nota está compuesta parcialmente de sonido y silencio, es decir, cómo cada nota está articulada con la siguiente y con la anterior en distinta medida, desarrollando en concepto de *silencio articulatorio*:

“Las notas de la música (i. e. notación) indican muy precisamente el valor de cada nota; pero su verdadera longitud y el valor de los **silencios** que las integran y sirven para separarlas de las otras no son mostrados por ningún signo [...]

En la interpretación cada nota, trinada, con mordente o sin él, es parcialmente **sostenida** y parcialmente **silencio**; es decir, que tiene una duración dada de silencio la cual, cuando añadimos el sonido sostenido, da el valor total. Esa parte que llamo **sostenida** o **sonora** está siempre al comienzo de la nota; la parte que llamo **silencio** está siempre al final. Se sostendrá más o menos dependiendo del carácter de la nota; y la longitud del **silencio** dependerá de la duración del **sonido** (...) Estos **silencios** al final de cada nota definen, por así decirlo, su articulación y son tan importantes como los **sonidos** mismos; sin ellos estas no podrían separarse unas de otras; y una pieza de música, no importa como de bella, sin **silencios articulatorios** no tendría más gracia que una canción popular de Poitou utilizada en insípidos musettes que solo producen ruidosos e inarticulados sonidos.

Así, se puede distinguir entre notas **sostenidas** y aquellas llamadas **cortadas** (“tacté”): las notas **sostenidas** suenan la mayor parte de su valor y sus silencios son consecuentemente extremadamente cortos; las notas **cortadas** por otro lado son aquellas en las que el **sonido sostenido** es muy corto, de modo que lo indicado es sólo tocar las notas (“tact”) que son consecuentemente concluidas por un largo **silencio** (...) No hay ni siquiera toques de trino que no estén separados por muy cortos y diminutos espacios entre el alzar y la caída de los dedos sobre las teclas; mi uso del término **silencios articulatorios** en música se refiere a cada interrupción, grande o pequeña, de la que ninguna nota está exenta¹⁰.” (Veilhan, 1977/1997: 11).

Estas explicaciones acerca de los silencios articulatorios plantea un interrogante: ¿podrían estos silencios articulatorios verse reflejados gráficamente en una edición moderna, de modo que la partitura ilustrara con fines didácticos los puntos donde articular y los grados de articulación entre notas, es decir, dónde y cómo separar y acentuar notas. Como veremos, dicha cuestión es de la mayor relevancia para nuestro trabajo.

¹⁰ La negrita es del autor.

1.2. Codificación del Primer Grupo: Normas Básicas de Articulación

La exposición de normas de articulación y convenciones rítmicas con ejemplos musicales que codificamos a continuación es una muestra del amplio abanico de posibilidades interpretativas que ofrece la música antigua. Aunque no siempre resulte sencilla la aplicación de las normas de articulación, podemos observar cómo hay una serie de convenciones que nos pueden servir de punto de partida para su interpretación. Además, es muy importante observar cómo los tratadistas de la época alteran la notación para aclarar la articulación correcta de un pasaje, aspecto en el que profundizaremos en otro momento de nuestra investigación.

1.2.1. Codificación de la Categoría Arcos

Para verificar la interpretación de los arcos de fraseo en la música instrumental hemos recurrido a la explicación que en sus respectivos tratados aportan dos de los grandes teóricos e intérpretes-compositores del siglo XVIII, Johann Joachim Quantz y Leopold Mozart:

- a. Quantz, en su tratado de flauta, especifica que “cuando aparece una ligadura sobre dos o más notas, hay que tocarlas con una sola articulación.” (Murillo, 1997: 87). Es decir, que dos notas bajo un arco de fraseo se deben ejecutar sin separarlas, algo que en la flauta se realizaría sin interrumpir la columna de aire.
- b. Leopold Mozart nos aclara la manera en que deben interpretarse las indicaciones de arcos de fraseo en el violín:

“Así, si en una composición musical dos, tres, cuatro, e incluso más notas son enlazadas por el semicírculo [i. e. arco de fraseo], deberemos por tanto reconocer que el compositor desea que las notas no sean separadas sino tocadas bien cantadas en un solo arco, la primera de estas notas unidas debe ser un tanto más acentuada, pero el resto unidas muy suavemente y más discretamente. (...) Se verá que el acento cae ora en la primera, ora en la segunda o tercera negra [i. e. primer, segundo o tercer tiempo], frecuentemente

incluso en la segunda mitad de la primera, segunda o tercera negra.” (Mozart, 1756/1985: 123-124)

A partir de estas explicaciones de Quantz y Mozart podemos realizar una propuesta inicial para la representación gráfica de la interpretación de un arco musical sobre un grupo de notas. Consideraremos, pues, que un arco como el representado en la figura 14 se realiza en la práctica instrumental tal y como mostramos en la figura 15 añadiendo un acento (>) un *staccato* (·) y un regulador de dinámica a cada grupo:

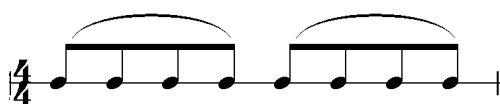


Figura 14: Así está escrito



Figura 15: Así se interpreta

La última nota de cada grupo resultaría más corta que las demás para articular el cambio de arco, algo que sucede de manera natural en el violín empleado en el siglo XVIII, debido sobre todo a las características del tipo de arco¹¹. Esta articulación evita que parezca que la última nota del primer grupo está pegada a la primera del segundo, algo que empeoraría la correcta acentuación y la claridad del pasaje.

¹¹ En castellano, empleamos “arco” tanto para la ligadura de expresión que se escribe sobre un grupo de notas como para el artilugio con el que se frota las cuerdas del violín (en inglés *slur* y *bow*, respectivamente). Creemos, sin embargo, que el contexto de la explicación es suficientemente claro para evitar confusiones.

Aunque hemos indicado que el movimiento dinámico de cada uno de los dos grupos de cuatro corcheas con su respectivo arco de fraseo será decreciente, esta indicación se supedita a que en el movimiento melódico no se sugieran cambios de armonía que impliquen lo contrario. Esta última característica también está muy relacionada con la técnica del violín en el siglo XVIII, pues con el arco empleado por los violinistas de esta época una línea en un único movimiento del brazo era naturalmente decreciente de manera más marcada de lo que ocurre en un instrumento moderno.

1.2.2. Codificación de la Categoría Grados de Articulación

Al codificar el concepto de articulación, hemos visto cómo Engramelle, cuando habla de los silencios articulatorios, distingue dos tipos de notas, notas *sostenidas* y notas *cortadas*. Esta clasificación se establece en función de la “cantidad” de silencio que tenga cada nota, es decir, de lo corta que sea con respecto a su duración escrita y lo separada que esté por tanto de la nota siguiente. Engramelle afirma que no existe una nota que no contenga una mínima porción de silencio, pues “No hay ni siquiera toques de trino que no estén separados por muy cortos y diminutos espacios entre el alzar y la caída de los dedos sobre las teclas.” (Veilhan, 1977/1997: 11).

Como afirmábamos en la exposición de esta categoría¹², el grado de articulación entre dos notas no puede valorarse aisladamente sino dentro del contexto musical en el que éstas se encuentren. Así pues, para determinar el grado en que una nota debe articularse o no, será preciso conocer las principales relaciones que se pueden establecer entre dos notas en función de su contexto melódico. Con esta finalidad hemos recogido un corpus de movimientos melódicos típicos, con algunas excepciones:

¹² Apartado 1.2.1.2., segunda parte, capítulo III.

1. El movimiento por grados conjuntos, como ocurre a menudo en la música vocal, suele sugerir *legato* o una articulación leve, sobre todo si se trata de una escala cromática. Quantz, en su tratado de flauta travesera, recomienda atacar estos pasajes empleando la sílaba *di*¹³, lo que provoca, afirma, sonidos agradables y sostenidos (Murillo, 1997: 85). En la figura 17 podemos observar cómo Quantz emplea esta articulación en las negras y blancas del final que, efectivamente, evolucionan por grados conjuntos. Sin embargo, dos o más notas de igual altura deben articularse entre sí algo más marcadamente. Un buen ejemplo de esto último lo encontramos en el *Aria* de la *Cantata* BWV 127, compuesta en 1725, donde Bach indica *staccato* al principio y añade puntos sobre las notas repetidas, tal y como muestra la figura 16.



Figura 16: Primeros compases de la Cantata BWV 127 (1725)

2. Los saltos, es decir, los movimientos de una nota a otra que no es su inmediata inferior o superior, suelen sugerir notas separadas. Así, Quantz advierte que cuando hay corcheas que avanzan por salto en movimiento *Allegro*, es necesario usar la sílaba *ti* al emitir el sonido en la flauta para obtener notas breves, iguales, vivaces y rápidas (Murillo, 1997: 85). La figura 17 reproduce la primera de las figuras que el propio Quantz ofrece como ejemplo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los arpeggios constituyen la excepción a esta norma, pues más que movimientos por saltos deben considerarse como acordes disgregados, los cuales generalmente se deben tocar *legato* o *legatissimo*, separando, eso sí, los cambios de armonía (ver apartado f y figuras 20 y 21). Así pues, un salto que interrumpe un grupo de notas por grados conjuntos suele representar un cambio de articulación. La

¹³ Se refiere aquí Quantz a la posición de la lengua a la hora de atacar el sonido en la flauta.

figura 18, que reproduce los dos primeros compases de la *Invencción a dos voces n.º 2 en do menor* de J. S. Bach, muestra este tipo de movimiento. La interpretación de este pasaje en semicorcheas estaría articulada en los saltos, como proponemos en la figura 19.

Tabla III

figura 1



Figura 17: articulación de las notas por saltos y por grados conjuntos (Quantz)



Figura 18: J. S. Bach, Invencción n.º 2 en dom (cc.1-2)



Figura 19: J. S. Bach, Invencción n.º 2 en dom (cc.1-2). Propuesta de articulación

No obstante, estas reglas no siempre se pueden aplicar de manera estricta. La figura 20 nos muestra los primeros compases de la *Fuga* de la *Suite* BWV 997 (Cherici, 1980 : 46). Entre la última nota del primer compás (sol) y la negra con puntillo del siguiente (la) se produce un salto que hemos marcado con un recuadro y cuya interpretación no implica un corte en la línea melódica. Este salto es en realidad un cambio de octava de la resolución natural del pasaje, tal y como se muestra en la figura 21 y, por tanto, no debe producirse un corte entre sol y la:



Figura 20: Ejemplo de salto sin corte en la articulación



Figura 21: resolución natural del pasaje

3. Una anacrusa no debe separarse nunca de su caída y, en general, una nota corta seguida de una larga suelen tocarse unidas. Danzas como la *courante* y la *allemande* comienzan en anacrusa. La figura 22 muestra un ejemplo de *allemande*. Obsérvese los pares de nota corta-nota larga (recuadrados), que no se deberán separar.

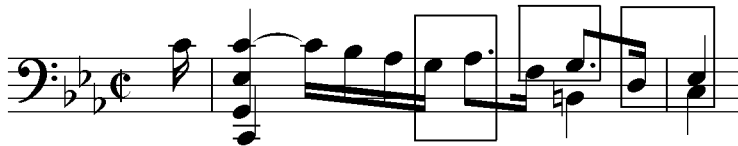


Figura 22: *Allemande* de la suite para violonchelo solo BWV 1011

4. Las síncopas provocan un desplazamiento del acento. La nota acentuada debe sonar separada de las que la rodean de la manera que muestran las figuras 23 y 24. En la figura 25 encontramos un ejemplo en el que el compositor ha indicado a los violines la articulación de la anacrusa para evitar equívocos en la interpretación. Obsérvese el acento escrito sobre la negra y cómo solicita la articulación *staccato* de las corcheas. Hay que tener cuidado en no confundir una síncopa con una apoyatura, cuya articulación es diferente.



Figura 23: Síncopa



Figura 24: Interpretación de la síncopa

Figura 25: F. J. Haydn, Sinfonía n° 16, Oxford, en Sol mayor, *Allegro spiritoso*, Violín I (cc. 77-80)

5. Una apoyatura, disonancia o retardo no debe separarse nunca de su resolución. Esta norma es fundamental. Además de unir en un mismo ataque la resolución y la nota que la antecede, la dinámica de la segunda nota, como corresponde a su condición de punto de reposo armónico, será siempre decreciente. La figura 26 reproduce el compás número seis de la *courante* de la *suite* para violonchelo solo BWV 1011. Obsérvese cómo Bach indica con un arco la correcta articulación del retardo re-mi (marcado con un recuadro).



Figura 26: Interpretación del retardo

La excepción a esta norma la encontramos en el ejemplo de de la figura 27. En este pasaje de una de las *fugas* de *El clave bien temperado* de J. S. Bach hemos recuadrado el retardo que se produce en el acorde del compás 70. En este caso la resolución está ornamentada. Este doble retardo 4 – 3 y 6 – 5 (es decir un acorde de cuarta y sexta de paso) no se separaría de su resolución a no ser por el trillo (trino breve, o mordente) que escribe Bach. Según Quantz, la nota

que precede a la apoyatura debe separarse un poco de ésta para que la apoyatura se escuche con claridad, sobre todo si son la misma nota (Murillo, 1997: 303).



Figura 27: J. S. Bach, El clave bien temperado, fuga 10 a 3, BWV 879

6. Cuando se despliega un acorde en forma de arpeggio se pueden prolongar las figuras más de lo que estrictamente está escrito para permitir que se superpongan y refuercen la armonía. Esta forma de tocar *legatissimo*, que Ferguson (2003: 79) llama *pulsación tenuto*, se refleja en ocasiones por el compositor en la partitura. Un magnífico ejemplo lo encontramos en el comienzo de la *allemande* de la *Suite en mi menor* BWV 996 (Cherici, 1980: 36). Obsérvese, en la figura 28, cómo en los arpeggios que se despliega en el primer y cuarto pulso del primer compás de la pieza se mantienen los sonidos hasta constituir el acorde:



Figura 28: J. S. Bach, *Suite* BWV 996, *allemande* (c. 1)

Carl Philipp Emmanuel Bach, en su *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*¹⁴ nos da un ejemplo teórico de esta forma de interpretar los arpeggios: “Las notas ligadas de un acorde arpegiado se tocan de la manera de la figura 168.” (Bach, 1759/1949: 155). En la figura 29 reproducimos el

¹⁴ Título original: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

ejemplo al que hace referencia el autor. En él podemos observar cómo alarga las figuras, superponiendo una nota a la siguiente:




Figura 29: Interpretación de un acorde arpegiado. C. P. E. Bach

7. Los compases de subdivisión ternaria y los tresillos se articulan de la manera que muestra la figura 30:



Figura 30: Interpretación de un compás de subdivisión ternaria

Otra alternativa a la representación de la articulación ternaria es separar la última nota de cada grupo así: 

Quantz nos proporciona una excepción al modelo ofrecido en la figura 30 advirtiéndonos de que, si la segunda nota da un gran salto hacia abajo, la nota separada sería la primera del grupo en lugar de la tercera (Murillo, 1997: 100). En la figura 31 reproducimos el ejemplo de Quantz (numerado en su tratado como figura 19). En el ejemplo original aparecen las sílabas que Quantz utiliza para indicar la articulación en la flauta (*did'll*), nosotros las hemos sustituido por los signos comunes de articulación para facilitar su comprensión.

figura 14



Figura 31: Excepción en la interpretación general de los grupos ternarios

8. Con respecto a la interpretación de las negras seguidas de corcheas en los compases de subdivisión ternaria, Leopold Mozart nos advierte de tocar las negras “casi como corcheas”:

“En el acompañamiento de una parte solista las notas no son generalmente sostenidas sino tocadas rápidamente, y en compases de $\frac{6}{8}$ y $\frac{12}{8}$ las negras se interpretan casi como corcheas, a fin de que la interpretación no sea soporífera. Pero debe tenerse en consideración la igualdad del compás, y la negra debe oírse más que la corchea. Por ejemplo:¹⁵” (Mozart, 1756/1975: 223).

Andante

Así está escrito.

f p f p f p f p

Así se interpreta.

Figura 32: Interpretación de las negras en $\frac{6}{8}$ (Mozart, 1756/1975: 223).

Leopold Mozart afirma que las negras del ejemplo anterior se deben interpretar casi, no exactamente, como corcheas. Podemos observar cómo, para representar gráficamente la interpretación correcta, considera suficientemente claro dividir la figura en corchea y silencio de corchea, añadiéndole la indicación dinámica que enfatiza la acentuación del compás. Al indicar que la primera corchea (la negra original) debe tocarse *forte* y la segunda *piano*, también hace que ésta sea algo más larga que la siguiente, pues el peso que se imprime al arco en el primer caso alargará la nota inevitablemente más que el ligero ataque de la siguiente.

Debemos observar aquí, además, que las características de escritura de este ejemplo de Mozart y otros similares poseen para nosotros una destacable importancia referencial debido al empleo de silencios para indicar la articulación.

¹⁵ El ejemplo 27 reproduce exactamente al que hace referencia Mozart, salvo en las indicaciones “Así está escrito” y “Así se interpreta”, en alemán en el original.

1.2.3. Codificación de la Categoría Convenciones Rítmicas

A continuación codificamos las convenciones que hemos considerado como esenciales en relación con las modificaciones rítmicas más frecuentes e importantes en la aplicación de los criterios de articulación a la Interpretación con Criterios Históricos. Esta categoría es esencial para comprender el alcance y el peso del principio de articulación, ya que las transformaciones rítmicas alteran en gran medida el carácter de la música.

Hemos clasificado las convenciones rítmicas fundamentales dentro de los siguientes apartados: interpretación del puntillo, interpretación del tresillo, empleo de la desigualdad y otras convenciones rítmicas.

1.2.3.1. Interpretación del Puntillo

Teóricamente, un puntillo tiene un valor matemático exacto que se corresponde con la mitad de la duración de la figura a la que acompaña. Sin embargo, en música antigua, su interpretación es mucho más flexible. Robert Donington comienza su discusión sobre las figuras con puntillo con una tabla que nos da una idea general de la variabilidad de su duración (Donington, 1977: 441). En la figura 33 encontramos la tabla de posibles equivalencias según este investigador.

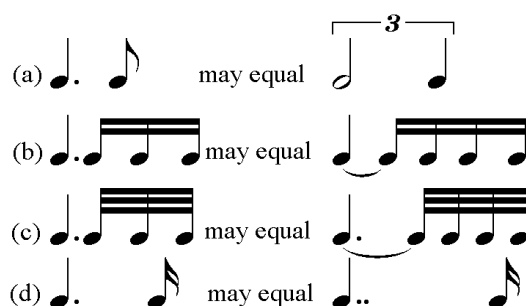


Figura 33: Diversas interpretaciones del puntillo. R. Donington (1977: 441)

Obsérvese cómo en (a) el puntillo equivale a un valor mayor a la mitad de una negra, dos tercios de una blanca. De la misma manera, en (c) el valor del puntillo equivale a una corchea más una fusa, la cual excede de nuevo el valor

matemático del puntillo. En (d) el valor del puntillo es de nuevo superior al estricto, una corchea con puntillo, es decir, exactamente la mitad más largo que el valor matemático que se le atribuye. Sin embargo, en (b) el valor del puntillo queda reducido a una semicorchea, la mitad del valor estricto. En el último caso (d), además, la interpretación no ortodoxa de la duración del puntillo se encuentra implícita en la notación, ya que la figura que sigue a la negra con puntillo es una semicorchea y no una corchea, por lo que el tiempo quedaría incompleto.

También en los casos de (b) y (c) la notación es incompleta, pues las tres semicorcheas exceden la parte y las tres fusas no la completan, a no ser que se consideraran ambos grupos como tresillos. Esto implica que ciertas equivalencias eran dadas por sobreentendidas por los compositores. Lo que hace Donington en estos casos es resolver el problema matemáticamente.

Un ejemplo de esta “inexactitud” de la notación que nos sugiere una convención rítmica como las descritas arriba lo encontramos en la *Suite en sol menor* BWV 995. En el compás siete del *preludio* de esta *suite* encontramos una figuración matemáticamente incompleta. Obsérvese, en la figura 34, que reproduce el compás número siete de dicho *preludio*, como en el tercer tiempo parece sobrar una fusa. Para que las tres fusas anotadas encajen matemáticamente en el pulso deben equivaler a una semicorchea, es decir, un tresillo de fusas.

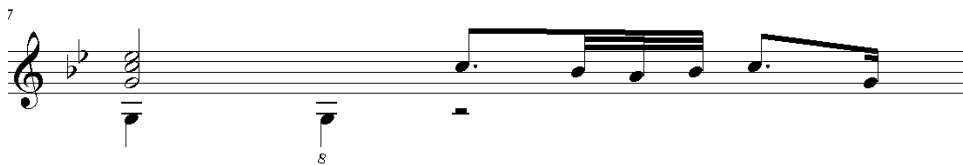


Figura 34: figuración matemáticamente incompleta

Johann Joachim Quantz afirma en su tratado de flauta que no es posible determinar con precisión la duración del puntillo, ilustrando su argumentación

con el ejemplo que reproducimos como figura 35 (Murillo, 1997: 77). Aquí nos muestra tres ejemplos en los que podemos advertir cómo la duración del puntillo se adapta para que las dos voces coincidan rítmicamente. En todos los casos de estos ejemplos el puntillo de la voz superior se alarga para que la nota que lo sigue coincida con la última nota de la voz inferior.



Figura 35: Interpretación del puntillo. J. J. Quantz. (Murillo, 1997: 78)

Indagando acerca de estas peculiaridades de la interpretación y buscando las normas generales que deben regir la realización de este tipo de figuraciones hallamos que Carl Philipp Emanuel Bach aporta en su tratado de teclado (1759/1949) una serie de reglas para la correcta ejecución del puntillo, normas que resumimos a continuación:

1. Duración de la nota que sigue al puntillo: “Las notas cortas que siguen a las notas con puntillo son siempre más cortas en ejecución que su duración escrita.” (Bach, 1759/1949: 157).

Esto significa, por ejemplo, que la corchea que sigue a una negra con puntillo $\text{♩} \cdot \text{♪}$ se debería ejecutar aproximadamente como una semicorchea y el puntillo como doble puntillo, es decir, $\text{♩} \cdot \text{♪}$, lo que nos remite al ejemplo (d) de Donington. C. P. E. Bach aporta un par de ejemplos propios de cuándo se debe aplicar esta convención, que reproducimos en la figura 36. En el primero, la norma es aplicable y la semicorchea de la voz inferior se interpretaría como una fusa. Así lo sugiere la posición de las figuras, que se corresponde con la ejecución, no con la proporción estricta. En el segundo ejemplo (con asterisco), sin embargo, afirma que la medida coincide con el ritmo escrito, por claras razones armónicas, ya que el tritono

formado por la coincidencia de la nota si del bajo con el fa de la voz superior sería inaceptable, lo que demuestra que las normas no son aplicables de manera indiscriminada, sino que exigen de una contextualización adecuada y de un criterio musical más amplio.

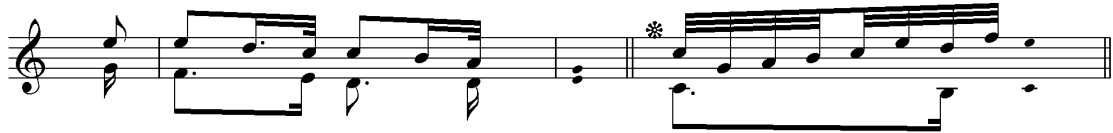


Figura 36: Distintas interpretaciones del puntillo. (Bach 1759/1949: 158)

2. Prolongación del sonido o interpretación del puntillo como silencio: “Los puntillos tras una nota larga o una nota corta en *tempos* lentos, siendo puntillos aislados, se mantienen. Sin embargo, en *tempos* rápidos las sucesiones prolongadas de puntillos se interpretan como silencios, no obstante la aparentemente opuesta exigencia de la notación.” (Bach, 1759/1949: 157).

Por tanto, según esta afirmación, la figuración $\text{♩} \cdot \text{♩}$ se interpretará aproximadamente $\text{♩} \dots \text{♩}$ o bien $\text{♩} \text{ } \text{ } \text{♩}$ en función de la figuración que la rodee y del *tempo* y el carácter de la pieza. Por lo tanto, en danzas rápidas como la *gigue*, que ilustra la figura 37, los puntillos se deberán ejecutar como silencios; mientras que en el caso de una danza lenta como el *loure*, los puntillos aislados se mantendrán (ver figura 38).

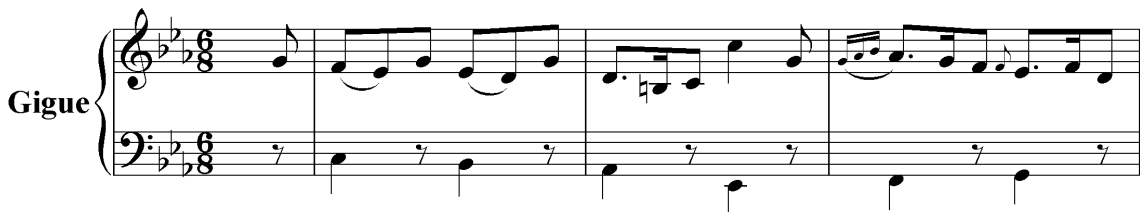


Figura 37: *Gigue* de la *suite* para laúd BWV 997

LoureFigura 38: *Loure* de la *Partita* para violín solo BWV 1006

3. Notas con puntillo tras notas cortas: “Los puntillos tras notas cortas seguidos de grupos de notas más cortas se mantienen completamente (figura 173).” (Bach, 1759/1949: 157).

Figura 173



Figura 39: interpretación del puntillo. (Bach, 1759/1949: 158)

En la figura 39 podemos encontrar reproducido el ejemplo al que hace referencia C. P. E. Bach en la cita precedente. En este caso, los puntillos no se interpretarían como silencios.

4. Notas cortas que preceden a notas con puntillo: “Las notas cortas, cuando preceden a notas con puntillo, se tocan más rápido de lo que indica la notación. Todas las notas cortas del ejemplo c, incluso las fusas, cuando el *tempo* no es demasiado lento, siguen esta regla. Sería una buena práctica añadir una barra a todas las notas.” (Bach, 1759/1949: 157).

Es decir, que resulta aconsejable realizar las notas cortas que anteceden a una figura con puntillo con velocidad, para lo que C. P. E. Bach recomienda “añadir una barra a todas las notas”, lo que significa reducir su valor a la mitad, en casos como los que se muestran en la figura 40.

Es importante no pasar por alto la referencia al *tempo* en la cita pues, en general, en tiempos lentos el ritmo tiende a ser menos abrupto, precipitándose

con más delicadeza las figuras breves que anticipan o siguen a una nota con puntillo. De hecho, más adelante C. P. E. Bach advertirá de que “Las melodías en que aparecen [notas cortas] deberían ser cuidadosamente examinadas. [...] Asimismo, en pasajes tristes o expresivos y en *tempos* lentos la ejecución es menos acelerada que en otros casos.” (Bach, 1759/1949: 158).



Figura 40: Interpretación de las notas que preceden al puntillo. (Bach, 1759/1949: 158)

1.2.3.2. Interpretación del Tresillo

Con el empleo de tresillos en compases binarios (dos por cuatro, tres por cuatro y cuatro por cuatro) surge el conflicto de la superposición de ritmos binarios y ternarios, problema que encontramos no sólo en la música antigua. A la hora de interpretar un pasaje en el que una voz es binaria y la que se enfrenta a ella ternaria existen dos opciones contrapuestas. La primera solución al conflicto consiste en aplicar la medida exacta correspondiente a cada voz y, la segunda, en igualar las figuraciones, es decir, adaptar las proporciones de una de las voces. A este respecto encontramos opiniones diversas:

1. J. J. Quantz opina que, para no confundir los compases de subdivisión binaria con los de subdivisión ternaria, la nota que sigue al puntillo debe atacarse después de la tercera nota del tresillo y no simultáneamente con ella, es decir, midiéndolo de manera estricta, como muestra la figura 41 (Murillo, 1997: 78):



Figura 41: Superposición de ritmos binarios y ternarios. J. J. Quantz. (Murillo, 1997: 79)



2. La opinión de C. P. E. Bach a este respecto parece contradecir a la de Quantz cuando sugiere que, si el ritmo dominante en la pieza es el de tresillo y aparece en algún momento la figuración , debe interpretarse como  (Bach, 1759/1949: 160). La figura 42 reproduce el ejemplo que ilustra la interpretación sugerida por C. P. E. Bach.



Figura 42: Superposición de ritmos binarios y ternarios. (Bach, 1759/1949: 160)

Hay autores modernos que han eludido la confrontación de ambas opiniones. Así, por ejemplo, Veilhan (1977/1997) cita sólo la explicación de Quantz y Ferguson (1975/2003) describe tan solo la de C. P. E. Bach. Nosotros somos de la opinión de que ambas aseveraciones no tienen por qué ser excluyentes y que, como en otros casos, la elección depende de lo que en la antigüedad se llamaba el *buen gusto* del intérprete, es decir, la capacidad para determinar la interpretación más adecuada dentro de un contexto determinado.

1.2.3.3. Empleo de la Desigualdad

En su tratado de flauta, Johann Joachim Quantz afirma que en los pasajes rápidos las notas, de acuerdo al buen gusto, deben ser un tanto desiguales (Murillo, 1997). La desigualdad a la que hace referencia Quantz consiste en alargar una nota y apresurar la siguiente en pasajes de notación regular, dando lugar a parejas larga-corta. El esquema contrario, corta-larga, es menos común pero posible. En sus *Solfeggi* (Michel y Teske, 1978) incluye en alguna ocasión la indicación “Unegal” bajo un grupo de notas, de la manera que reproduce la figura 43. La desigualación fue práctica común en el periodo barroco, sobre

todo en Francia y en la música influenciada por el estilo francés. En Italia, sin embargo, se hizo menos uso de la desigualdad como recurso técnico y expresivo.



Figura 43: Indicación de desigualdad en los *Solfeggi* de Quantz

En cuanto a la manera en que se debe realizar esta desigualación, el clavecinista, pedagogo y compositor del siglo XVIII Michel de Saint-Lambert afirma que es el gusto el que determina si las notas deben ser muy desigualadas o tan solo levemente (Veilhan, 1977/1997: 22). Las referencias al *buen gusto* como guía del criterio musical están generalizadas en los tratados musicales de los siglos XVII y XVIII y debemos entender esta expresión como “la sensibilidad personal de aquéllos músicos con una formación completa y profunda”. No obstante, existen ciertas convenciones propias del buen gusto que pueden ser de ayuda a la hora de aplicar este recurso y que listamos a continuación:

1. Se aplica a las figuras de menor valor de una pieza o pasaje. No se desigualan aquellas figuras que constituyen un ornamento, como indica Jean-Claude Veilhan en el siguiente pasaje de Hotteterre, representado como figura 44.



Figura 44: aplicación de la desigualdad. (Veilhan, 1977/1997: 27)

2. La desigualación se aplica a pares de notas, nunca a tresillos. Lo que implica, por ejemplo, que los ritmos danzables de subdivisión ternaria, como la *gigue* y el *menuet* no se desigualan. Así pues, las corcheas del *menuet* que ilustra la figura 45 no deberán desigualarse.

Menuet I



Figura 45: *Menuet I* de la *Partita* para violín solo BWV 1006 (cc. 5 a 8)

3. Si el *tempo* de la pieza es demasiado rápido no se aplica desigualación alguna, pues entorpecería la fluidez de la música. Así, por ejemplo, carecería de sentido aplicar cualquier desigualdad a las semicorcheas del movimiento final de la *suite* en do menor BWV 997 para laúd, cuyos primeros compases hallamos en la figura 46.

Double



Figura 46: *Double* de la *suite* para laúd BWV 997

4. No debe aplicarse desigualdad alguna en la interpretación en los siguientes casos:
- Grupos de notas repetidas, como en la *allemande* de J. C. Schickhardt que ilustra la figura 47.

Allegro



Figura 47: pasaje con notas repetidas

- Figuras que estén marcadas con un punto o una línea. Como en el caso del pasaje de Hotteterre que muestra la figura 48.



Figura 48: pasaje con notas marcadas con un punto y con la indicación *spiccato*

- Grupos de más de dos notas que se encuentren abarcadas por un arco, salvo indicación contraria del compositor. Este es, el caso de la figura 49, en la que podemos observar cómo Hotteterre solicita que las corcheas sean desigualadas.

Gentilmente, con las corcheas punteadas



Figura 49: Notas con arcos que deben ser desigualadas

Ahora bien, una vez encontrada apropiada la aplicación de la desigualdad a una pieza, es preciso determinar el grado de desigualdad, es decir, la diferencia de valor aplicada a cada par de notas o, sencillamente, cuánto alargamos la primera nota. Las únicas guías para determinar este detalle son el carácter de la pieza y el gusto del intérprete. En la siguiente cita de Engramelle vemos cómo la proporción de la desigualdad es muy variable:

“En algunos casos la diferencia es la mitad, de modo que las primeras notas se tocarán como corcheas con puntillo y las segundas como semicorcheas; en otros la diferencia es de un tercio, por tanto la primera nota vale dos tercios y la segunda su tercio restante; por último hay otros donde la diferencia, menos palpable, debería estar en la proporción de 3 a 2 como si la primera nota fuera $\frac{3}{5}$ de una negra y la segunda $\frac{2}{5}$.” (Veilhan, 1977/1997: 22).

A partir de esta explicación, la figura 50 presenta una tabla en la que establecemos los distintos grados de desigualdad:

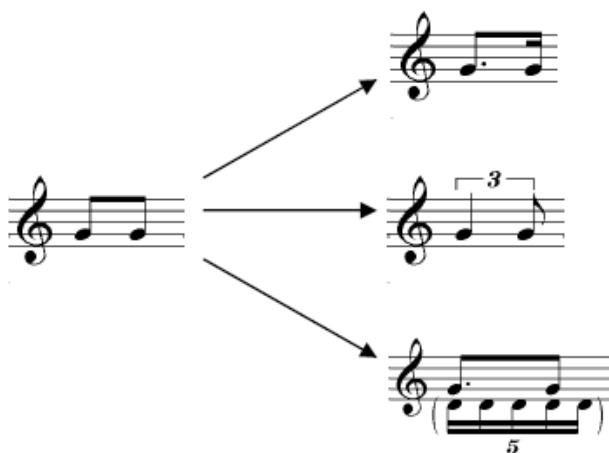


Figura 50: Posibles interpretaciones de la desigualdad

1.2.3.4. Otras Convenciones Rítmicas

Para terminar con la codificación de la categoría Convenciones rítmicas, citaremos dos casos más en los que la figuración escrita se modifica en la interpretación:

1. División de una nota larga. La siguiente cita, acompañada de la reproducción del ejemplo al que hace referencia (véase figura 51), explica que es posible volver a tocar una nota que esté ligada a otra con el fin de dar relevancia a la voz correspondiente:



Figura 51: Interpretación de las ligaduras¹⁶. (Bach, 1759/1949: 159)

¹⁶ El ejemplo en el original emplea arcos en lugar de corchetes para indicar los dos compases equivalentes.

“El intérprete puede romper una nota larga ligada volviendo a tocarla (figura 175). Ocasionalmente puede romperse una ligadura corta a fin de clarificar la importancia de una voz.” (Bach, 1759/1949: 159).

Este recurso que ofrece C. P. E. Bach, no sólo permite destacar una voz, sino que puede proporcionar una salida técnica y musical en ciertos casos en los que por alguna razón la notación escrita no se pueda respetar por cuestiones técnicas.

Tal es el caso de la *Gavotte en Rondeau* de la *Suite en mi mayor* BWV 1006a de Bach, en la que encontramos indicado un trino de varios compases. El guitarrista italiano Oscar Ghiglia, en su edición para Suvini Zerboni, propone la siguiente solución:



Figura 52: Propuesta de interpretación de Oscar Ghiglia (1982: 22)

Como podemos comprobar, por tanto, la propuesta de Ghiglia, que a priori se podría considerar poco ortodoxa, resulta aceptable desde el punto de vista de la Interpretación con Criterios Históricos.

2. Interpretación de ciertos grupos de notas cortas: De manera similar a como sucede con los grupos de notas cortas tras una nota con puntillo, cuando un grupo de notas cortas está precedido por una nota larga y un silencio, éstas se tocan rápidamente, tanto en movimientos lentos como rápidos.

Estos grupos de notas se deben tocar al final del pulso, justo antes de la caída del tiempo siguiente. La figura 53 nos muestra la interpretación que propone Robert Donington (1977: 448) de un ejemplo de Quantz:

Quantz escribe



Donington interpreta



Figura 53: Interpretación de notas cortas. (Donington, 1977: 448)

1.3. Codificación del Segundo Grupo: Carácter de la Música de Danza

Dada la importancia de la música de danza para la forma musical de la *suíte*, indagar y codificar la relación existente entre las distintas danzas de las *suites* y sus orígenes como piezas de baile se revela como un aspecto fundamental de nuestra investigación, no sólo por la pretensión de aplicar la teoría emergente de este proceso de investigación sobre las *suites* para laúd de J. S. Bach, sino porque, como veremos, conocer el carácter danzable de las piezas de música instrumental pura tituladas como danzas aporta la clave fundamental para su correcta interpretación y articulación.

1.3.1. Codificación de la Categoría Música de Danza

Como ya hemos afirmado, la música instrumental pura, escrita bajo el nombre de una pieza de baile, conserva, sin lugar a dudas, el carácter danzable. Lo que podemos llamar el *aire de danza*. Así pues, los distintos movimientos de las *suites* instrumentales del Barroco son por tanto estilizaciones de aquellas danzas. A continuación codificamos una serie de explicaciones que corroboran esta afirmación.

1. Meredith Little y Natalie Jenne explican la importancia de conocer los pasos de las danzas originarias de las estilizadas danzas instrumentales para una buena interpretación:

“Las frases en danza están construidas con pasos, no con sonidos, como en música. Para comprender el fraseo y la articulación en el estilo de danza uno debe familiarizarse con el vocabulario de pasos del estilo. En el noble estilo de danza francés el intérprete se mueve por pasos y brincos agrupados en unidades de pasos. Un paso es una transferencia de peso de un pie a otro. Un brinco es un ascenso en el aire seguido de un aterrizaje. Una unidad de pasos es un conjunto de dos, tres u ocasionalmente cuatro pasos dentro de un bloque que normalmente encaja en un compás de música. Un paso simple con varias acciones (como inclinaciones y ascensos) es también una unidad de paso.” (Little y Jenne, 1991: 21).

2. Nikolaus Harnoncourt hace hincapié en la importancia de la relación entre los pasos de la danza y el carácter de la música instrumental inspirada en la danza y destaca las ventajas que ofrece conocer las características de los pasos de baile originales:

“Cuando se conocen las reglas de los pasos de danza, se pueden aplicar muy fácilmente a la música. Ahí tenemos por tanto cierta posibilidad palpable, perceptible corporalmente, de interpretar la notación. Puesto que las danzas siguen determinados ritmos y *tempi*, fijados en una ocasión y conocidos por todos, que son relativamente fáciles de reconstruir, habrá que verlas como la más importante fuente de información sobre la forma de tocar, el *tempo* y todo tipo de acentos.” (Harnoncourt, 1982/2006: 47).

Por tanto, para interpretar correctamente una *suite* es fundamental conocer el carácter de las danzas originales. Aprendiendo qué tipo de pasos conformaban cada danza y cuál era su carácter, podremos determinar mejor los puntos de corte de la música, es decir, la articulación. Además, conociendo el carácter de las danzas podremos deducir el *tempo* de las piezas, algo que no siempre evidencia la notación.

3. Robert Donington (1977: 392) explica que las danzas que han abandonado el baile y se han convertido en forma musical sufren considerables transformaciones que las hacen más sofisticadas, flexibilizándose el ritmo y

tendiendo a disminuir la velocidad, con una notación más elaborada y un temperamento más introspectivo:

“una *sarabande* de J. S. Bach debe evidentemente interpretarse a la luz de su propio contexto, no como si se tratara de una mera reminiscencia de danza” (Donington, 1977: 392). Por tanto, no es tan sencillo como aplicar el patrón de la danza original a la pieza musical de manera estricta, sino que es preciso extraer el carácter que se conserva en el trasfondo de la pieza instrumental.

4. La música de danza contiene un vocabulario propio de pasos que es preciso manejar, en cierta medida, para poder analizar el carácter de las distintas piezas. Little y Jenne nos introducen así en las características generales de los pasos de las danzas rápidas y lentas:

“En la mayoría de las danzas las unidades de pasos están estructuradas para enfatizar la caída del tiempo de un compás de música. El *plié* articula cada compás y el *élévé* (o brinco) acentúa el primer pulso. [...] los tipos de danza como la *gigue* y la *gavotte* usan principalmente la viveza de los pasos saltarines, mientras la *sarabande* y la *courante* se caracterizan por el lento, sostenido *tems de courante* y otros pasos [...] con algún paso saltarín ocasional.” (Little y Jenne, 1991: 24).

Como podemos observar, las autoras emplean una terminología francesa para referirse a los pasos. A continuación definiremos brevemente algunos términos básicos referentes a los pasos de baile que nos ayudarán a establecer el carácter de las distintas danzas que aparecen en las *suites* para laúd de J. S. Bach:

- i. *Pas marché* es lo que consideraremos como sencillamente un paso, es decir, partiendo de una posición de reposo avanzar un pie y luego llevar el otro junto a él de nuevo al reposo. Musicalmente podemos considerarlo como una nota larga o *legato*.

- ii. El *plié* consiste en una flexión de las piernas, lo podemos entender como un tomar impulso para dar un paso, que puede ser un *élevé* o un *pas marché*. Es por tanto una anacrusa o contratiempo.
- iii. *Élevé* un paso más amplio que el *pas marché*. Es, como hemos visto en la cita de arriba un paso que marca el acento de la caída del tiempo.
- iv. *Demi-coupé*: es un *plié* seguido de un *élevé*. Por tanto, anacrusa y caída.

Estas definiciones son de utilidad para entender el carácter de las danzas que integran la *suite*. A continuación encontramos la codificación de las categorías referidas a las distintas danzas, centrada en los aspectos de *tempo*, estructura rítmica y carácter de las mismas.

1.3.2. Codificación de la Categoría *Allemande*

La *allemande* presenta dos formas principales, una más antigua y rápida, y una posterior y más calmada (como en las *allemandes* de J. S. Bach). Esta danza se puede considerar como un movimiento serio y digno y, según afirma Walther en 1732 en su célebre *Musicalische Lexicon*, así debería interpretarse (Donington, 1977: 393).

Dado que su libro se centra en el carácter y los pasos de danza, Meredith Little y Natalie Jenne no hablan de la *allemande*, puesto que en la época de Bach ya no reflejaba un tipo de danza concreto, sino que se había convertido por completo en una estilización instrumental.

Tomando como referencia la información aportada por Donington y la definición de los pasos de danza, podríamos tratar de aplicar un hipotético carácter de danza de la *allemande* de la siguiente manera:

- a. La anacrusa en que comienza la *allemande* se puede identificar con un *plié* (una flexión de piernas) que, al unirse a la caída del tiempo, constituye un *Demi-coupé*.

- b. Puesto que se trata de una danza de movimiento serio y digno, no sería apropiado incluir pasos cortos o saltos, por lo que podemos completar el carácter con dos unidades de *pas marché*. Esto completaría los pasos, que volverían a empezar en el último tiempo del compás.

En conclusión, podemos determinar que la *allemande* es una danza lenta, que por tanto tiene un carácter más melódico que rítmico, por lo que la articulación debe ser suave. Su carácter de danza vendría determinado por un paso algo más corto en la anacrusa y tres pasos largos, lo que podríamos representar rítmicamente así:



Figura 54: Esquema rítmico de la *allemande*

Por último, con respecto al *tempo*, hay que destacar que la indicación de compás habitual en la *allemande* (**C**), se identifica para teóricos del pasado como Matteshon con el denominado *tempo ordinario*, correspondiente de manera un tanto arbitraria al pulso humano, entre 60 y 85 pulsaciones por minuto (Sherman, 2000a). Sin embargo, esta indicación de compás se confunde en muchas ocasiones con **♩**, utilizándose de manera poco diferenciada una u otra. Las *allemandes* BWV 995 y 996 tienen la indicación **♩** y **C** respectivamente.

1.3.3. Codificación de la Categoría *Bourée*

De Robert Donington (1977: 394), extraemos los siguientes datos sobre la *bourée*:

- a. Se trata de una danza cuyo movimiento recuerda a la *gavotte*, pero con un pulso a dos pronunciado dentro del compás, mientras que la *gavotte* tiene cuatro.

- b. La *bourée* es una de las cinco medidas francesas de movimiento muy rápido y apresurado.
- c. Se toca, al igual que el *rigaudon*, alegremente y con un corto y ligero ataque de arco.
- d. Cada compás tiene un tiempo del pulso [humano].

La *bourée*, como corroboran las definiciones anteriores, es una danza rápida con ritmo anacrúsico de estructura muy sencilla. Su esquema rítmico es el que se muestra en la figura 55. Este esquema se corresponde a la perfección con el denominado *pas de bourée*, que consiste en un *Demi-coupé* (anacrusa y caída) más dos *pas marchés*.



Figura 55: Esquema rítmico de la *bourée*

Además, hay que tener en cuenta que cada cuatro compases suele aparecer una cadencia, lo que produce un acento más en la mitad del compás. La figura 56 reproduce tres compases de la *bourée* de la *Suite en mi menor* BWV 996 de laúd de Bach, a la que hemos añadido signos de acentuación (<). Obsérvese cómo el movimiento V-I del bajo acentúa el tercer tiempo del compás central, cuarto compás de la pieza.



Figura 56: Acentuación de la cadencia en la *bourée*

1.3.4. Codificación de la Categoría *Courante*

Las *courantes* de la época de Bach derivan de la música y la danza de principios del siglo XVII en la corte francesa de Louis XIII. La *courante* es una

danza con dos variantes, una en tiempo binario y otra en tiempo ternario, de las que la primera no permaneció. De las variantes en tiempo ternario, existen dos subvariantes, la italiana y la francesa, cuyas diferencias son importantes:

1. La variante italiana es el *coranto*. El *coranto* es una danza de *tempo* rápido y de ritmo sencillo, frecuentemente $\frac{3}{4}$. Dado su sencillez y puesto que en la obra para laúd de Bach no encontramos esta versión italiana de la danza, no nos extenderemos más en su codificación.
2. Por el contrario, la *courante* francesa tiene un ritmo mucho más sofisticado. Sus principales características son:
 - i. Es la danza más lenta escrita en compás de tres tiempos, seguida por la *sarabande*. No debemos confundir aquí el *tempo*, que como ya hemos dicho es muy lento, con la velocidad del movimiento de las notas dentro de cada pulso, que en la *courante* es rápido.
 - ii. La *courante* al estilo francés, como la que encontramos en la *Suite* BWV 996, está escrita en compás de $\frac{3}{2}$ y en un *tempo* muy lento.
 - iii. Son muy características de la *courante* las alternancias de tiempos ternarios simples y compuestos (principalmente $\frac{3}{2}$ y $\frac{6}{4}$). Para hacer este ritmo efectivo, afirma Donington (1977: 395), es necesario un *tempo* regular y un estilo directo.
 - iv. La *courante* se toca con majestuosidad, separando cada negra, tenga puntillo o no. (Donington, 1977: 395)

Los pasos que se emplean en el baile de la *courante* francesa son característicos de esta danza. Little y Jenne (1991: 114-122) nos describen dos tipos de pasos, el *pas de courante* corto y el *pas de courante* largo:



Figura 58: *Courante* BWV 995, cc.1-2 y 12. Cambios de compás

Además, y conforme a la afirmación de Quantz de que las corcheas que siguen a las negras con puntillo en la *courante* se deben ejecutar de manera muy corta y marcada y que el arco se debe separar en cada negra (Donington, 1977: 395), en la figura 59 hemos reflejado el esquema rítmico anterior con más exactitud, de acuerdo a la articulación descrita:

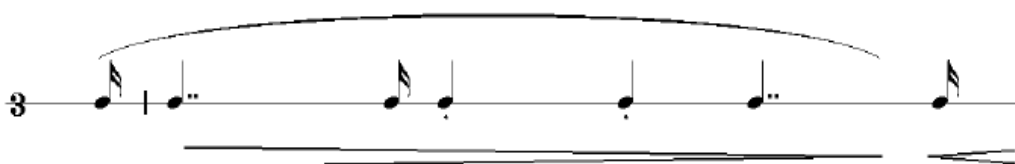


Figura 59: Esquema rítmico de la *courante*, siguiendo las indicaciones de articulación de Quantz

La interpretación del puntillo se podría entender como $\text{♩} \cdot \text{♪}$ en lugar de $\text{♩} \cdot \text{♩}$. El impulso del contratiempo con el que se inicia el movimiento y la correcta dirección del fraseo han sido enfatizados con los reguladores de dinámica.

Puesto que la corchea que sigue al puntillo en la *courante* se convierte aproximadamente en una semicorchea, si otra voz se mueve en corcheas deberá desigualarse de la misma manera. Esta desigualdad aplicada a las figuras de menor valor de la pieza (las semicorcheas constituyen ornamentos) es, además, bastante apropiada si se trata de una *courante* al estilo francés.

En la figura 60 ofrecemos dos compases de *courante*. En el pentagrama superior se halla la notación original y en el inferior hemos aplicado el criterio de desigualdad descrito anteriormente:



Figura 60: Desigualación de las corcheas en la *courante*

1.3.5. Codificación de la Categoría *Gavotte*

La *gavotte* es una danza de origen campesino que gozó de gran popularidad en los ambientes cortesanos hasta el siglo XIX. Su espíritu es vivaz o alegre, aunque siempre con moderación. Las que encontramos en las *suites* de Bach son, asimismo, de carácter moderado y sereno. El compositor y teórico de finales del siglo XVII y principios del XVIII Michel Pignolet Montéclair nos informa de la existencia de dos tipos de *gavotte*:

- Con la indicación de compás **2**, en la que las corcheas se deben desigualar.
- Con la indicación de compás **$\frac{2}{4}$** , en la que las corcheas deben hacerse iguales (Little y Jenne, 1991: 47-48).

Su esquema rítmico característico se puede representar como ilustra la figura 61. En este esquema podemos comprobar cómo el carácter anacrúsico de la danza está suavizado por las dos negras.

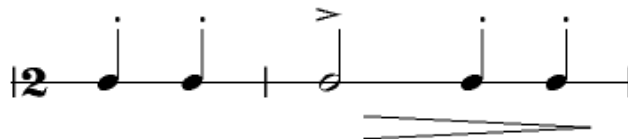


Figura 61: Esquema rítmico de la *gavotte*




Los pasos propios de la *gavotte* son el *pas coupé* y el *contretemps de gavotte*:

- a. El pas *coupé* encaja a la perfección en la estructura del esquema de la figura 61. Se divide en un *Demi-coupé* y un pas *marché*, es decir, anacrusa (el paso comenzaría en la segunda negra) y caída en la blanca, más un paso normal en la siguiente negra. En la negra restante se podría continuar con otro pas *coupé* o con un *contretemps* de *gavotte*.
- b. El *contretemps* de *gavotte* se diferencia del anterior en que la blanca del primer pulso se divide en dos pasos, uno más marcado en la caída del tiempo y otro normal.

1.3.6. Codificación de la Categoría *Gigue*

La *giga* es una danza de afecto generalmente vivo o alegre que se presenta bajo una gran variedad de signos de compás. Encontramos *gigas* escritas en compás de $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ y otros. Todas tienen en común, generalmente, el tipo de afecto mencionado, largas frases de longitud exacta imprevisible, textura imitativa y escasez de cadencias internas. Donington recoge la siguiente descripción:

“La giga y los canarios tienen el mismo movimiento. Si está escrita en compás de seis por ocho, cada compás es como un tiempo del pulso [humano]... La giga se toca con un ataque de arco corto y claro.” (Donington, 1977: 398).

En la *gigue* francesa predominan figuraciones con puntillo del tipo $\frac{6}{8}$  o bien $\frac{6}{4}$  . Sin embargo, *gigas* como la escrita en el estilo de la *Suite* BWV 996, emplean patrones basados en grupos ternarios de corcheas y semicorcheas y aparece con poca frecuencia el puntillo. En algunas piezas francesas de la época aparece este tipo de *giga* como *a la manera italiana*. El carácter de su articulación sería el que mostramos en la figura 62.

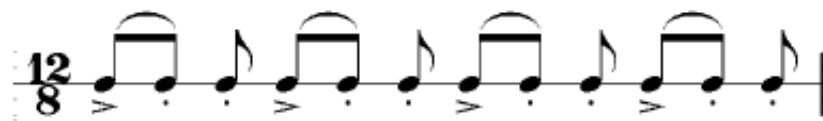


Figura 62: Articulación de la *gigue a la maniera italiana*

1.3.7. Codificación de la Categoría *Loure*

El compositor y teórico Sébastien de Brossard describe esta danza como originariamente escrita en $\frac{6}{4}$ y medida lentamente y con gravedad, haciendo el primer tiempo de cada compás más perceptible que el segundo (Donington, 1977: 398).

Otros teóricos franceses del siglo XVIII se refieren al *loure* como una *gigue* lenta. Por tanto, las características de articulación de esta danza son las mismas que las de la *gigue*, aunque su espíritu lento y grave contrasta con la viveza de la *gigue*.

En los *loures*, al igual que en la *gigue* francesa, abundan las figuraciones del tipo $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$, como podemos comprobar en la *Partita* para violín BWV 1006, cuya primera danza es un *loure*. La figura 63 reproduce los siete primeros compases de dicho *loure*, obsérvese la abundancia del tipo de figuración descrito.



Figura 63: *Loure* de la *Partita* para violín BWV 1006 de J. S. Bach

Los pasos de la danza consisten siempre en un movimiento largo que ocupa las dos primeras partes de cada tiempo y un paso más corto para la última.

1.3.8. Codificación de la Categoría *Menuet*

El *menuet* era la más famosa de las danzas francesas. Lully fue el primero en introducirlo en sus óperas y fue la danza predilecta de Luis XIV. Originalmente se trataba de una danza popular de carácter vivo y de esta manera entró a formar parte de la música cortesana, pero poco a poco se iría convirtiendo en una danza más lenta. Ya en 1750, la *Encyclopédie*, la definía como moderada y noble (Harnoncourt, 1982/2006: 313-314). El carácter más relevante del *menuet* en tiempos de Bach era una alegría moderada y de espíritu sereno, propia del estilo francés.

El *menuet* es de compás ternario y sus frases comienzan sin anacrusa. Podemos considerar que hay un único tiempo por compás, con la caída ocupada por las dos primeras partes y el alzar por la tercera. Por tanto, un compás de *menuet* se correspondería con el *tactus inequalis* del renacimiento. Sin embargo, también se puede considerar un compás dividido en tres pulsos (Little y Jenne, 1991: 67).

El esquema rítmico ♩ ♪ daría como resultado la misma articulación que en la *gigue* a la manera italiana. En las figuras 64 y 65 ofrecemos dos posibilidades de esquematizar la articulación del *menuet*.

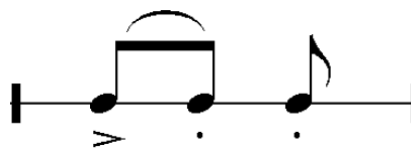


Figura 64: Articulación del *menuet* (I)

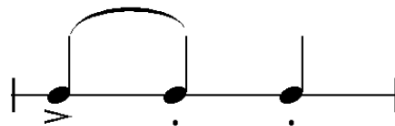


Figura 65: Articulación del *menuet* (II)

En el cuaderno de lecciones a Federico II de Prusia (Michel y Teske, 1978: 62) Johann Joachim Quantz realiza las anotaciones que podemos ver en la figura 66. La anotación bajo la primera nota del compás indica “importante” y la palabra a notada bajo la negra del tercer tiempo “más corto”, lo que parece indicar al alumnado un esquema interpretativo similar al ya comentado.



Figura 66: Anotaciones con respecto al *menuet* en los *Solfeggi* de Quantz

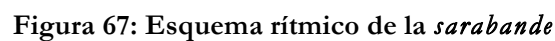
1.3.9. Codificación de la Categoría *Sarabande*

En la siguiente descripción del carácter de la *sarabande* se establece un paralelismo entre las compuestas por Bach y las de los autores franceses de la misma época:

“La danza original tiene movimientos sinuosos y complicados, y tenía una reputación general de lascivia. Como forma musical, la *sarabande* lenta requiere una considerable intensidad de sentimiento, a menudo de un tipo sensual. Las *sarabande* rápida es picante y viril. Las *sarabandes* de J. S. Bach, que son lentas, incluyen alguna de su más apasionada armonía combinada con una introspección contemplativa que quizás es única; pero algunas de las *sarabandes* francesas se aproximan mucho a ellas, y con el mismo carácter.” (Donington, 1977: 401-402).

Las coreografías francesas del siglo XVII nos muestran la *sarabande* como una danza seria, tranquila, emotiva, ordenada y equilibrada; algo bien alejado del exotismo del que al parecer se revestía esta danza cuando surgió en Italia a principios de siglo, con influencias españolas y americanas. Los teóricos

La *sarabande* no posee unos pasos característicos que la distinga, tal como ocurría con la *courante*, sino que emplea los pasos más comunes, como el *tems de courante* o el *pas de bourée*. Los diseños rítmicos en la *sarabande* se estructuran en grupos de dos compases que a su vez se organizan dentro de unidades de cuatro compases. Por tanto la estructura básica de la frase en la *sarabande* es: 4 (2 + 2). Es, por tanto, una danza muy estable. El esquema rítmico de la figura 67 muestra su particular carácter sincopado.



Example 1

The top staff shows a hemiola rhythm with a bracket labeled "Hemiolia" under a group of notes. The bottom staff shows a more complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Sarabandes como la BWV 995 están estructuradas bajo un esquema rítmico muy sencillo, como muestra la figura 69, si bien la apoyatura del segundo tiempo provoca el acento propio de la *sarabande*.



Figura 69: Primeros compases de la *sarabande* BWV 995

1.4. Codificación del Tercer Grupo: Categorías Complementarias

1.4.1. Codificación de la Categoría Dinámica

En el apartado correspondiente a la codificación de la Categoría Arcos¹⁷, veíamos como todo arco musical contiene una dinámica implícita que en general se corresponde con un acento al principio del grupo y un cierto descenso dinámico hacia la última nota, ésta algo más breve que su duración escrita (véase la figura 70).

Este esquema dinámico está muy ligado al movimiento de la armonía. Así, si por ejemplo se diera un cambio de armonía en la última nota del grupo o ésta constituyera una apoyatura de la siguiente nota, su acentuación y articulación se verían modificadas (en realidad, de hecho, esa nota no estaría incluida bajo el mismo arco de fraseo que las otras). Es decir, la armonía es la que determina los puntos de tensión y de relajación de la música.

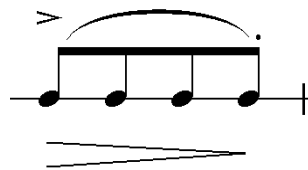


Figura 70: Dinámica implícita en un arco musical

Los grandes maestros de la interpretación musical del siglo XVIII eran muy exigentes en cuestiones de dinámica. Un buen ejemplo de esto es Quantz. En el capítulo XIV de su tratado de flauta, titulado *Sobre la manera en que se debe tocar el Adagio*, no sólo hace referencia al cuidado de la expresión y

¹⁷ Apartado 1.2.1.1. de este mismo capítulo.

de la dinámica, sino que describe exhaustivamente la forma en que deben ejecutarse, nota por nota, una serie de pasajes. Este texto es un magnífico ejemplo de las exigencias de sutileza dinámica en la música de la época:

“[En el *Adagio*] La melodía debe ser variada siempre de tal manera que unas veces excite la tristeza y otras veces la modere. A ello pueden contribuir mucho los cambios de *piano* a *forte*, los cuales, junto con una mezcla bien balanceada de adornos pequeños y grandes, forman, por así decirlo, la luz y las sombras cuya percepción es esencial en la música. No obstante, hay que ejercer muy buen juicio al efectuar esto para no pasar muy abruptamente de uno a otro [...] hay que emplear, como colores intermedios, el *piano*, el *diminuendo*, el *forte* y el *crescendo* en la ejecución musical. Esta variedad es indispensablemente necesaria para la buena expresión musical.” (Murillo, 1997: 216-230).

Podemos observar aquí cómo Quantz habla de la manera de acentuar o atenuar el sentimiento de tristeza propio del *adagio* por medio de los contrastes de dinámica y de la ornamentación. Su consejo de emplear colores intermedios para no cambiar de *piano* a *forte* abruptamente sino empleando el *diminuendo* y el *crescendo* es la mejor prueba del empleo de sutilezas dinámicas en la música de su tiempo. A lo largo de las últimas páginas del capítulo, Quantz describe con precisión las características dinámicas de numerosos pasajes. A continuación reproducimos una de las tablas de dinámicas de Quantz, seguida de la explicación detallada de la dinámica requerida para cada nota:



Figura 71: Tabla IX de Quantz (Murillo, 1997: 179)

“Tabla IX, figura 3. En (b) el *re* **cresc.**, el puntillo con el *sol* y el *mi* **dim.** En (d) el *re* **cresc.**, *mi-fa sostenido-sol* **deb.** [débilmente], *la* **f.**, *do* **deb.** En (f) *re* **f.**, *do-si* **deb.** y así sucesivamente. En (g) el trino **f.**, el puntillo más las dos notas **dim.**” (Murillo, 1997: 231).

Quantz también precisa dos aspectos importantes de la dinámica en relación a los cromatismos y las disonancias, afirmando que éstos, en general, deben ser debidamente destacados: “Para que las disonancias produzcan el buen efecto esperado, es decir, que las consonancias que las siguen se vuelvan más agradables, es necesario no solamente [...] tocar unas más fuerte que otras de acuerdo a su naturaleza, sino también, en general, más fuertemente que las consonancias.” (Murillo, 1997: 349).

Por tanto, cuando una voz realiza un movimiento cromático, es preciso destacar las notas disonantes que no pertenecen a la armonía para llamar la atención sobre ellas y Nunca se debe acentuar una nota que sea resolución de una disonancia.

En el siguiente ejemplo hemos indicado los acentos correspondientes a las disonancias de la línea del bajo que deben destacarse. Un corchete resalta el movimiento de la voz del bajo al que nos referimos (figura 72). Las notas que siguen y preceden a estas disonancias cromáticas se tocarían más débilmente. En definitiva, el correcto empleo de la dinámica en la música antigua requiere de un refinamiento basado en el conocimiento del movimiento armónico de las distintas voces y en la búsqueda de una dicción articulada y clara.



Figura 72: Dinámica en los cromatismos

1.4.2. Codificación de la Categoría Ornamentación

En primer lugar, es preciso hacer una distinción entre *notas de adorno* y *ornamentos* y entre ornamentación francesa e italiana. Los términos *notas de adorno* y *ornamentos* tal vez se usan en nuestro idioma indistintamente¹⁸, pero debemos entender que ornamento es una variación melódica, una *disminución*, mientras que *notas de adorno* se refiere a los signos habituales de ornamentación, que suelen consistir en realizaciones más o menos breves sobre una nota. A continuación veremos más claramente a qué nos referimos.

En los siglos XVII y XVIII existen dos estilos fundamentales de ornamentar, el francés y el italiano. Los músicos franceses sentían una mayor inclinación por las notas de adorno que por las variaciones ornamentales, es decir, preferían figuraciones breves como trinos, mordentes y apoyaturas a la ornamentación melódica. Este gusto contrasta con el de los alemanes y sobre todo con el de los italianos. Los franceses eran especialmente cuidadosos en la indicación de los signos de sus adornos y si empleaban ornamentaciones de tipo melódico, de acuerdo con su carácter, lo hacían mucho más discretamente que los italianos.

Con respecto a la música italiana, Quantz explica que “ciertos pasajes son compuestos de una manera simple y seca para darle al ejecutante la libertad de introducir variaciones más de una vez, de acuerdo con su capacidad y juicio, de manera que sorprenda siempre a los oyentes con nuevas invenciones” (Murillo, 1997: 139). Este tipo de ornamentación melódica, vinculada al *bel canto*, que consiste en insertar disminuciones en una línea sencilla, es lo que se conoce por ornamentación italiana. Los italianos practicaban este tipo de ornamentación improvisada con gran virtuosismo y libertad.

¹⁸ En inglés la diferencia entre *grace notes* y *ornaments* parece estar más clara.

En cuanto a los alemanes, recibieron la influencia de franceses e italianos y por tanto, se puede decir que su estilo a la hora de ornamentar era una mezcla de los de ambos. Sobre el heterodoxo estilo de ornamentar en Alemania C. P. E. Bach nos dice:

«A causa de que nuestro presente gusto, al que el *bel canto* italiano ha contribuido mucho, exige más que ornamentos franceses solamente, he tenido que acumular los ornamentos de varios países. A estos yo he añadido unos cuantos nuevos. Creo que ese estilo de interpretación es el mejor, sin importar el instrumento, el cual habilidosamente combina la corrección y la brillantez de los ornamentos franceses con la suavidad del canto italiano. Los alemanes se encuentran en buena posición para llevar a cabo tal unión mientras permanezcan libres de prejuicios.» (Bach, 1759/1949: 85).

Así pues, en la música de Bach encontramos ornamentación del tipo francés, indicada por medio de los pequeños signos correspondientes sobre las notas a las que afectan y ornamentación italiana directamente escrita. Si bien es cierto que fue el compositor quien escribió esos ornamentos, también lo es que el intérprete de la época se sentiría con la libertad de modificar u omitir alguno de ellos y de añadir otros.

Una vez establecidas las diferencias esenciales entre los dos principales estilos de ornamentar, codificaremos ciertas normas que consideramos indispensable conocer acerca de la interpretación de los adornos:

- a. La ejecución de la ornamentación de tipo francés debe ser ligera y sutil, sin acentuar las notas intermedias y sobre todo la última. En la figura 73 desarrollamos la interpretación de un mordente inferior sobre la nota do. Hemos representado la primera nota con mayor tamaño y con un acento, lo que sugiere la interpretación correcta con suficiente claridad. Esta realización es aplicable a cualquier ornamento (mordentes, apoyaturas, grupetos, etc.) que hallemos indicado sobre una nota.



Figura 73: Interpretación del mordente inferior

- b. En los trinos debe incrementarse la velocidad en la terminación. El clarinetista y teórico flamenco de finales del siglo XVIII Jean François Joseph Vanderhagen aporta la siguiente explicación:

“para hacer un buen trino con éxito, lo que es un meritorio logro en cualquier instrumento, uno debe comenzar moviendo los dedos muy lentamente, golpeando progresivamente más rápido mientras crece el sonido y terminarlo tan rápido como sea posible.” (Veilhan, 1997: 45).

La ejecución de un trino largo se puede esquematizar de la manera que muestra la figura 74. Obsérvese que antes de la resolución se realiza una pausa de carácter enfático.



Figura 74: Esquema de la ejecución de un trino largo

- c. Los pasajes o movimientos rápidos requieren de menor cantidad de ornamentación que los lentos. Y “sobre todo, debe evitarse un excesivo uso de ornamentos.” (Bach, 1759/1949: 81).
- d. Toda cadencia del tipo ♩ ♪ ♫ ♬ debe llevar un trino en la nota con puntillo, esté éste escrito o no. En la figura 76, que reproduce dos compases del *Preludio* BWV 853 de *El clave bien temperado*, vemos cómo en este pasaje

Bach ha escrito el signo de trino sobre la negra con puntillo de la cadencia. Sin embargo, en el compás 118 de su *Sonata en la mayor*, Dietrich Buxtehude no indica ningún tipo de ornamentación sobre las negras con puntillo en este fragmento, donde sería adecuado añadir un trino (véase figura 75).



Figura 75: Sonata en La mayor, op. 2, N° 5 (cc. 117-119). D. Buxtehude



Figura 76: *Preludio* 8, BWV 853 (cc. 24-25), J. S. Bach

1.4.3. Codificación de la Categoría Movimiento Armónico: Progresiones y Bajo Continuo

En música antigua, ciertas progresiones armónicas características de la práctica del acompañamiento del bajo continuo se constituyen como elementos estructurales de la composición musical en general, pues forman parte del vocabulario armónico de los compositores.

En el caso de las cadencias, la práctica del bajo continuo aporta una serie de patrones básicos que abarcan las posibles variantes de cierres armónicos en

la práctica de la época. En la figura 77 vemos tres cadencias típicas, cada una de ellas más elaborada que la anterior, a partir del esquema básico de tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica (I-IV-I-V-I):

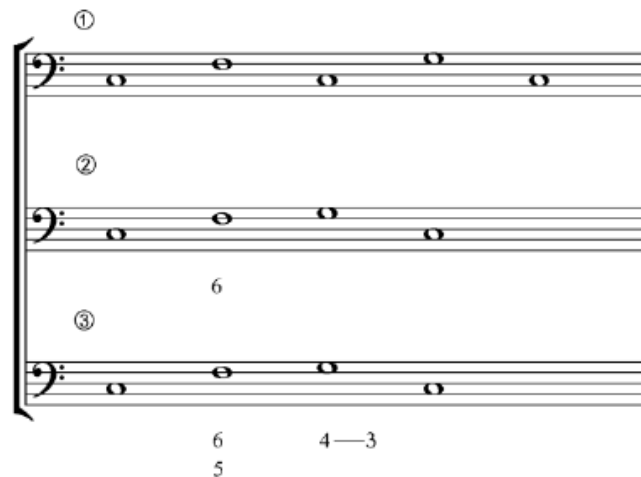


Figura 77: Esquema de tres movimientos cadenciales característicos en el bajo continuo

El reconocimiento de estos patrones armónicos contribuye a determinar correctamente la articulación de la música y la adecuada acentuación de las voces, evitando caer en graves errores interpretativos. Uno de los errores más característicos y que reviste mayor gravedad, en la medida en que supone una contradicción con el sentido musical, es el de acentuar y separar la resolución del retardo 4-3 en figuraciones del tipo que muestra la figura 78 cuando se trata, obviamente, de la resolución natural de la disonancia y por tanto debe interpretarse como un reposo y sin separación alguna.



Figura 78: Retardo 4-3

C. P. E. Bach (1759/1949: 316) aporta un ejemplo desarrollado del tercer tipo de cadencia de los que se incluyen en la figura 77 que ilustra la forma en

que se empleaban estos sencillos patrones de progresiones armónicas. Obsérvese en la figura 49 cómo el último compás del pasaje cierra con una cadencia rota cuyo cifrado se corresponde con la tercera cadencia de bajo continuo de nuestro ejemplo, con la salvedad de que el compositor se toma la libertad de no resolver el retardo 4-3, que queda suspendido.

Figure 399



Figura 79: C. P. E. Bach. Cadencia con retardo 4-3



Figura 80: C. P. E. Bach (1759/1949: 271). Serie de séptimas

Una buena muestra de cómo el conocimiento de las progresiones del bajo continuo puede ayudar a descifrar la interpretación de un pasaje lo encontramos comparando otra progresión armónica frecuente con un pasaje de la *Gigue* de la *Suite* BWV 996. C. P. E. Bach expone la descripción de la secuencia y varios ejemplos desarrollados (ver figura 80). Como vemos claramente, se trata de una serie de séptimas que el autor indica con su correspondiente cifrado para después desarrollarla con libertad. El pasaje que muestra la figura 81 oculta esta secuencia en su interior.



Figura 81: J. S. Bach. *Gigue* BWV 996

Una vez desenmascarada, la serie de séptimas nos indica la acentuación y nos desvela una posible conducción de voces que da una mayor continuidad armónica y melódica al pasaje. En la figura 82 podemos ver el mismo pasaje con los cifrados que desvelan la progresión y con una sugerencia de conducción de voces, articulación y acentuación que enfatizan la serie de séptimas. El esquema armónico simplificado de la progresión es el que encontramos en la figura 83.

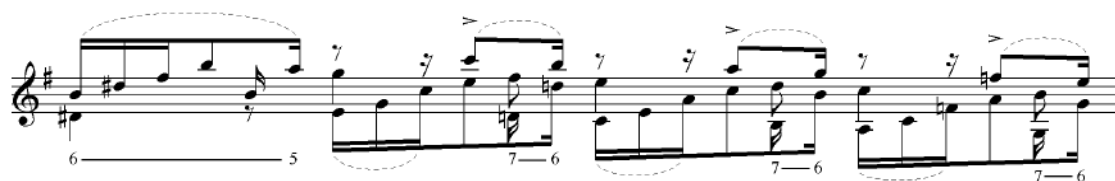


Figura 82: *Giga* BWV 996. Articulación-armonía

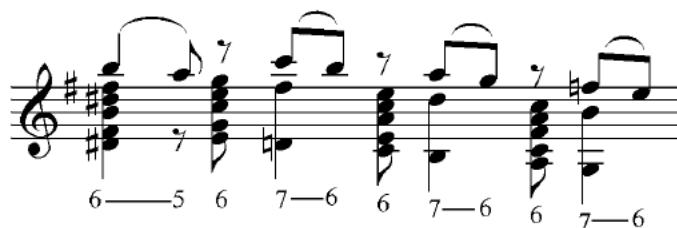


Figura 83: Progresión armónica

En definitiva, la correcta articulación e interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII requiere de ciertos conocimientos armónicos básicos de la práctica de la época que sirvan de como fuente esquemática del estilo compositivo y de las inflexiones armónicas (y por tanto melódicas) características de la música.

2. CODIFICACIÓN DEL SEGUNDO BLOQUE

2.1. Codificación del Primer Grupo: Tipos de Ediciones

2.1.1. Codificación de la Categoría Ediciones Facsímiles y Reproducciones de la Notación Original

1. El facsímil fotográfico está consolidado como una importante forma de publicación en musicología. Muchas de las principales fuentes de la música occidental, incluyendo obras del siglo XX, están disponibles hoy en edición facsímil. Las ventajas del procedimiento son claras. Toda o la mayor parte de la información visual presentada en la fuente es retenida y ofrecida en el facsímil con un grado de detalle que no puede reproducirse mediante la descripción verbal o las reproducciones impresas de la notación original. Muchos matices de la notación y, especialmente, la disposición de los símbolos de notación en la página están así claramente representados para beneficio de aquellos que no tienen la posibilidad de consultar las fuentes originales.

Las ediciones facsímiles manifiestan también ciertas limitaciones importantes. La primera, que dos fotografías de la misma partitura original realizadas en distinto momento y por distintas personas, operando maquinaria diferente, pueden llegar a ser bastante diferentes, con lo que muchos detalles pueden ocultarse o malinterpretarse también en la fotografía. Además, los facsímiles pueden resultar inadecuados para su uso didáctico, debido a que los

manuscritos suelen ser difíciles de leer por cualquier persona que no sea un especialista, porque la escritura no es fácilmente legible en muchos casos.

2. Las reproducciones de la notación original no solo permite la mejora de la legibilidad, sino que facilita la revisión crítica del texto. Este tipo de edición se puede considerar una variante del facsímil y, al igual que en las ediciones críticas, entre las que también se pueden incluir las reproducciones de la notación original con revisiones y correcciones basadas en investigaciones fundamentadas, suelen estar acompañadas de un texto que argumenta las razones de cada una de las correcciones introducidas.

2.1.2. Codificación de la Categoría Edición Crítica

Edición crítica es aquella cuyo objetivo consiste en transmitir el texto que mejor represente la evidencia histórica de las fuentes de una composición musical. Esa evidencia está siempre abierta a interpretaciones y, por ello, dos editores producirán, con toda seguridad, dos ediciones diferentes de la misma obra.

La prioridad principal en las ediciones críticas es la claridad en la presentación de la información. Una partitura musical es una pieza de comunicación visual sumamente compleja y, dado que tal complejidad no puede ser reducida, una edición crítica debe procurar que el usuario pueda captarla con eficacia (Grier, 1998/2008: 137).

Estas ediciones suelen acompañar a la partitura con un nutrido aparato teórico adicional en el que se contempla la información acerca de las fuentes originales, aspectos históricos relacionados con el compositor, criterios de edición, cuestiones estilísticas relacionadas con la interpretación, etc.

2.1.3. Codificación de la Categoría Edición Interpretativa

Las ediciones interpretativas presentan en la actualidad una doble imagen, por un lado como el tipo de edición más criticado y denostado y, por el otro,

como una herramienta de transmisión de la práctica instrumental de cuantioso valor histórico y didáctico.

1. James Grier (1998/2008: 133) afirma que, en sus orígenes, las ediciones interpretativas no hicieron más que oscurecer la notación original y el texto del compositor con indicaciones editoriales para la interpretación. Esta afirmación se debe a que este tipo de ediciones prácticas se distinguió desde sus orígenes por la adición de digitaciones e indicaciones técnicas propias del instrumento destinatario, en muchos casos eliminando o modificando otras indicaciones previas del compositor como por ejemplo los arcos de fraseo. En muchas de estas ediciones ha sido común también el agregado o eliminación de notas o indicaciones con la justificación de la adecuación instrumental para la ejecución de ciertos pasajes.

El principal problema con estas ediciones es que las numerosas intervenciones sobre el texto original se realizan sin que el editor, habitualmente un intérprete de reconocido prestigio, advierta de la existencia de tales modificaciones. De hecho, en reacción a este tipo de trabajos, la *Königliche Akademie der Künste* comenzaría a publicar las ediciones *Urtext* en Berlín en la última década del siglo XIX.

Un ejemplo de este tipo de práctica lo encontramos en la edición del *Concierto en Re mayor* para violonchelo Hob. VIIb:2 preparada por el violonchelista norteamericano Leonard Rose. En esta partitura encontramos grandes diferencias con las fuentes auténticas. Así, modifica la parte solista en los tres compases que conducen a la cadencia en el compás 64 del primer movimiento y luego corta los seis compases siguientes sin incluir ninguna explicación que justifique tales decisiones, procedentes del arreglo del concierto realizado con anterioridad por François-Auguste Gevaert (Grier, 1998/2008: 133).

Además del tipo de modificaciones descritas arriba, la idea de que una digitación contiene una propuesta de articulación implícita que se puede considerar como un equivalente semiótico de una indicación de fraseo y que, por tanto, se puede sustituir una por otra y que el lector comprenda sus implicaciones musicales, debe ser revisada cuidadosamente. Hay que tener en cuenta que cualquier modificación de las anotaciones originales, así como la inclusión de nuevas indicaciones, modifica de manera sustantiva el texto musical.

2. En el otro lado de la balanza, cada vez los intérpretes poseen una formación académica mayor que hace que muestren más interés por los materiales de las fuentes de los repertorios que interpretan, lo que se ve reflejado en las ediciones que preparan, de carácter más científico. Muchas de estas ediciones conservan el carácter interpretativo, pero se alejan de las prácticas tradicionales y están dotadas de un carácter crítico muy diferente del de las reprobadas ediciones del siglo XIX y principios del siglo XX.

Podemos afirmar que las ediciones interpretativas deben aportar al lector, es decir, al intérprete, una mayor comprensión de la música, para lo que no basta con incluir en el texto digitaciones, indicaciones de fraseo u otras modificaciones sin más, sino que es preciso que se faciliten con claridad los principios que sustentan las diversas intervenciones en el texto original. Estos principios deben comprender al menos una relación de las cuestiones referidas al sentido musical de las digitaciones, indicaciones y modificaciones del original incluidas en la partitura en relación con los principios estéticos, históricos o técnicos aplicados por el encargado de preparar la obra para su publicación, en este caso normalmente un intérprete quizá de reconocido prestigio.

En una edición destinada a la interpretación no es necesario proporcionar un listado minucioso de intervenciones editoriales compás a compás para

distinguir lo que existía previamente en el original de las intervenciones del editor, sino que basta con remitir al lector a las ediciones facsímiles o a las copias en notación moderna disponibles. Sin embargo, la partitura no puede carecer de un carácter crítico que justifique teóricamente sus características. Según las características de la obra y del tipo de edición, sin embargo, la clarificación del corpus de intervenciones nota a nota y signo a signo puede suponer una herramienta didáctica de enorme utilidad, no sólo para facilitar la ejecución, sino para alimentar el sentido crítico del lector. En el apartado siguiente veremos algunos ejemplos que ilustran esta idea.

2.2. Codificación del Grupo Central: Ediciones de Música de Bach

Como ya hemos explicado¹⁹, el análisis de un número suficiente de ediciones musicales que proporcione una muestra amplia y diversa de las tendencias y estilos de editar la música constituye uno de los ejes centrales de nuestra investigación. Dado nuestro especial interés en la música para laúd de Johann Sebastian Bach, será ésta la que constituya el grueso de las categorías codificadas aquí, analizando no obstante también partituras de su música para violín y violonchelo solo.

Para que la muestra estudiada sea suficientemente representativa hemos seleccionado una serie de ediciones que abarcan prácticamente todo el siglo XX, adentrándose en el XXI. Este grupo de trece categorías analiza en total quince partituras de Bach preparadas por trece autores diferentes. La edición más antigua a la que haremos referencia es la de Hans Dagobert Bruguer, publicada en 1921. Esta edición es la primera publicación de la música para laúd de Bach, que hasta entonces se había conservado únicamente en forma de manuscritos. La edición más moderna es la realizada por Frédéric Zigante en 2001.

¹⁹ Ver Capítulo II, dentro del Marco Aplicado.

2.2.1. Codificación de la Categoría Edición de Hans Dagobert Bruger de las *Suites* de Laúd (1921)

Esta edición del musicólogo alemán Hans Dagobert Bruguer, titulada *Joh. Seb. Bach Kompositionen für die Laute*, es en realidad una transcripción de la obra original para laúd de J. S. Bach. El tipo de instrumento para el que está dedicada la edición es el laúd de cuerdas simples comúnmente conocido como *lauto bastardo*, muy extendido en Alemania en el siglo XIX.

La publicación de Bruger abría una colección dedicada a la música para este instrumento de grandes maestros de la antigüedad, como Essaias Reusner y otros laudistas de los siglos XVI y XVII. Su importancia e interés radica en que se trata de la primera transcripción moderna para su estudio, como afirma el propio Bruger: “aquí se intenta por primera vez desde los tiempos de Bach recopilar las muchas composiciones para laúd del maestro que estaban dispersas y reunir las en una edición completa según nuestros conocimientos actuales.” (Bruguer, 1921: 3).

Se trata de una edición interpretativa en la que podemos observar algunas de las características generales de este tipo de ediciones. En ella podemos observar cómo prima la práctica instrumental, algo frecuente en la mayoría de las ediciones, ya sea por motivos pedagógicos, de difusión o puramente comerciales (o un poco de cada parte).

El autor muestra un espíritu crítico en la introducción a la partitura. En ella incluye una breve discusión acerca del destinatario de las piezas – no olvidemos que la música para laúd de Bach tardó en ser reconocida como tal por los expertos – criticando duramente la actitud negligente de la Bach-Gesellschaft, que no había reconocido estas obras como dedicadas al laúd en su edición de las obras completa del autor.

Además, Bruguer cita a otros autores y estudiosos como Wilhelm Tappert y E. Naumann (no confundir con F. Neumann) para apoyar sus propias afirmaciones y hace referencia a las fuentes en las que se ha basado para realizar la edición. Resta importancia a la posibilidad de que algunas de estas obras pudieran haber sido escritas inicialmente para otro instrumento como el violín o el violonchelo, pues tiene la seguridad de que las versiones para laúd, en cada caso, provienen directamente de la mano de Bach (Bruguer, 1921: 3).



Figura 84: Portada de la primera edición del siglo XX de las obras para laúd de Bach a cargo de Hans Dagobert Bruguer

A la hora de abordar la transcripción de las piezas, Bruguer cuida el estilo interpretativo de la edición. Aunque la afinación del laúd empleado en 1921 en Alemania se correspondía con la del instrumento al que Bach dedica sus composiciones, la denominada afinación francesa en re menor (con la salvedad de las *scordaturas* o modificaciones de la afinación de los bajos a las que recurre y que no suponen un problema mayor) hay que tener en cuenta que el laúd empleado a principios del siglo XX era de cuerdas simples, mientras que en el siglo XVIII las cuerdas eran dobles en todos los órdenes excepto en el primero (y en ocasiones el segundo).

Esa diferencia entre ambos instrumentos, afirma Bruguer, provoca que las digitaciones sean diferentes y que en algunos casos resulte difícil tocar las piezas tal y como aparecen escritas. Como solución a este conflicto Bruguer se decanta por “limitar por necesidad la enorme riqueza polifónica de Bach para hacer tocables las piezas” (Bruguer, 1921: 4), es decir, suprimir algunas notas imposibles de tocar, siempre según el criterio de Bruger.

Como ocurre por norma general en las ediciones de tipo interpretativo, aunque el autor manifiesta un espíritu crítico en la discusión de la procedencia de las piezas y en el interés por las fuentes, a la hora de la edición se limita a advertir al lector que ha modificado aquello que consideraba necesario para poder tocar la pieza, sin que aparezca una indicación más precisa a lo largo del texto musical. El único elemento crítico que podemos observar en la partitura es la indicación de la tonalidad original de cada pieza, como se puede apreciar en la figura 85, lo que permite al usuario saber que la tonalidad original del *Preludio* en la menor era do menor, mucho más incómoda para el laúd de Bruger.



Figura 85: *Preludio* en la menor, original en do menor. Bruger

Como podemos observar en la figura 85, la partitura preparada por Bruger está realizada en un solo pentagrama, algo común a la música para instrumentos de cuerda pulsada. Sin embargo, Bach anotaba su música para laúd en un sistema de dos pentagramas, tal y como muestra el manuscrito (véase figura 86), razón por la que se ha confundido con música para teclado.



Figura 86: Autógrafo del *Preludio* de la *Suite* en mi mayor BWV 1006a. Cc.1-9

En la partitura editada por Bruger no aparecen los arcos escritos por Bach, que son sustituidos por digitaciones para la mano izquierda (no aparecen digitaciones para la mano derecha). Esta práctica editorial de eliminar las ligaduras de expresión originales debería resultar sorprendente, pues los arcos constituyen un elemento fundamental de la notación. Sin embargo, es una actitud habitual entre los editores de música para cuerda pulsada incluso en la actualidad. En las figuras 87 y 88 mostramos cómo en Bruger (figura 88) encontramos digitaciones pero no los arcos originales, contrastando con la edición crítica de Paolo Cherici, que respeta escrupulosamente la notación original (figura 87).



Figura 87: Prelude de la *suite* en sol menor, edición crítica de Cherici



Figura 88: Prelude de la *suite* en sol menor, edición de Bruguer

En las ediciones interpretativas, en general, se consideran las digitaciones como una equivalencia semiótica de los arcos de expresión o como su realización práctica y, puesto que las indicaciones de digitación ocupan un gran espacio en la partitura, se eliminan los arcos para despejar el texto. Lo que en nuestra opinión sucede realmente es que el editor sustituye su interpretación de parte de la información que el compositor ofrece por la información en sí misma, lo que por un lado facilita el trabajo a estudiantes e intérpretes y por otro oscurece la música. Además ¿cómo podemos tener garantías de que las digitaciones que hallamos equivalgan realmente a las articulaciones indicadas por el compositor si no se nos provee de la fuente para comprobarlo?

Por último, son destacables otros dos ejemplos característicos de este tipo de ediciones en los que el editor simplifica la notación original por motivos técnicos. Si comparamos la versión de Bruger del compás cinco del *Preludio* de la *Suite* I (BWV 996) con la edición crítica de Paolo Cherici de 1996 (figuras 89 y 90), vemos que el primero ha suprimido el arco de fraseo en la escala, además de dos notas del acorde y los signos de ornamentación, por motivos técnicos.

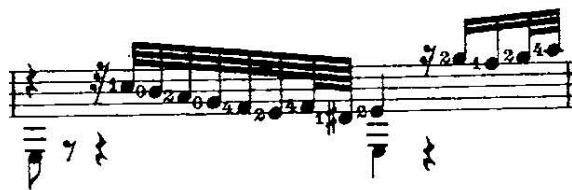


Figura 89: *Preludio* BWV 996 (c.5), Bruger



Figura 90: *Preludio* BWV 996 (c.5), Edición crítica de Paolo Cherici

A lo largo de toda la edición podemos encontrar abundantes muestras de las simplificaciones de la notación original por parte de Bruger. Por ejemplo, en el primer compás de la *allemande* de la misma *suite* anterior en mi menor, Bruger omite de nuevo el signo de ornamentación y omite la figuración que obliga a mantener las semicorcheas del primer y cuarto tiempo (figuras 91 y 92).



Figura 91: *Allemande* BWV 996 (c.1), Bruger



Figura 92: *Allemande* BWV 996 (c.1), Edición crítica de Paolo Cherici

Por último, es interesante destacar que la versión de Bruger ha representado una importante influencia en destacadas publicaciones posteriores. Andrés Segovia tomaría la versión de las *suites* de laúd de Bruger como punto de partida para su adaptación a la guitarra y pidió permiso a su autor para usarla como base para una serie de transcripciones (Zigante, 2001: XXIII).

2.2.2. Codificación de la Categoría Edición de Diran Alexanian de las *Suites* para Violonchelo Solo (1929)

Diran Alexanian, publicó su versión de las seis *suites* para violonchelo solo de J. S. Bach con el subtítulo “Interpretación musical e instrumental”. Alexanian, chelista armenio nacido en 1881 y fallecido en 1954, se formó con Grützmacher y en su época de estudiante compartió escenario para interpretar música de cámara nada menos que con Brahms y el mítico violinista Joachim. Pau Casals, al que conocería en París en 1901, consideró algunas de sus ideas sobre técnica e interpretación como revolucionarias. En 1929, Alexanian realizaría su edición analítica de las *suites* para violonchelo solo de J. S. Bach (Sadie, 1980: 249).

En esta edición Alexanian, además de digitar completamente la música como es habitual en las ediciones interpretativas, hace algo fuera de lo común al indicar la articulación y la conducción de voces que propone mediante la intervención en la notación, adaptándola a sus necesidades comunicativas. Todo ello convierte a la partitura en una enorme fuente de información.

La partitura está precedida por un aparato crítico. En él, Alexanian proporciona una breve reseña histórica acerca de las *suites* para violonchelo solo de Bach. Esta parte del texto, entrecomillada, se debe a Marc Pincherle, destacado musicólogo francés y profesor de historia del violín en la École

Normal de Musique de París, lugar de residencia de Alexanian en la época en que redactó esta edición de las *suites* de Bach²⁰.

Puesto que lo más destacable de la edición es su característica intervención en la escritura musical, a su justificación y explicación se dedica el grueso del aparato crítico de la obra. Al afrontar la preparación de una nueva edición de la obra para violonchelo solo de Bach, Alexanian consideró “imperativo elaborar un nuevo sistema de escritura que hiciera posible silabizar la obra y determinar una aplicación lógica de los acentos basados en leyes naturales”. Para ello, el eje principal lo constituye el análisis de la secuenciación armónica y la correcta comprensión de las cadencias. “seguir esta línea de pensamiento”, continúa Alexanian, “es todo lo que se requiere para producir una correcta puntuación” (Alexanian, 1929: III-V).

Alexanian hace referencia al fraseo con términos como “silabizar” y “puntuación”. Afirmar que “el fraseo es el arte de articular la música inteligentemente [y] los componentes de una «voz» son comparables a las sílabas del lenguaje formado por palabras” (Alexanian, 1929: VI). Esta afirmación es muy cercana a la estética interpretativa de la música antigua que defienden autores como Nikolaus Harnoncourt, en la que subyace un trasfondo retórico, una aspiración a *hablar con música*.

El sistema de notación empleado en esta edición posibilita a su autor especificar el fraseo y la acentuación buscada. Permite, asimismo, indicar con exactitud si una nota es el comienzo o el final del grupo de notas al que pertenece o bien es a la vez final de un grupo y principio del siguiente. El elemento principal lo constituye lo que califica como “la «proyección» de los

²⁰ Además de crítico musical en diversos periódicos, Pincherle fue también editor de *Le Monde Musical* (1925-7) y *Musique* (1927-30), director artístico de la sociedad Pleyel, Presidente fundador de la sociedad Charles Cros; vicepresidente, presidente y presidente honorario de la *Société Française de Musicologie*, miembro de la *Académie Royale* de Bélgica y miembro de honor de la *Royal Music Association* de Londres. (Sadie, 1980: 751-752).

corchetes de las corcheas, semicorcheas, etc.” (Alexanian, 1929: VI). Es decir, las modificaciones realizadas en los corchetes de las figuras. El resultado, como podemos apreciar en la figura 93, ofrece una notación peculiar que puede parecer confusa en un primer momento, pero que cumple con gran eficacia las intenciones de Alexanian. Vemos cómo se seccionan los corchetes de las figuras, dirigiendo la línea sesgada en la dirección oportuna, cómo se cambian de dirección las plicas y se duplican en ocasiones y cómo, además, se emplea una gran cantidad de indicaciones adicionales. En el último compás de la figura 93, por ejemplo, las semicorcheas están separadas atendiendo a su articulación, siempre en interpretación de Alexanian, de manera que quedan aisladas individualmente o en pequeños grupos de dos o tres notas, facilitándonos la identificación del arpegiado inicial y los pares apoyatura-resolución.



Figura 93: Escritura empleada por Alexanian

Esta es la manera en que el autor conforma sus “sílabas musicales”. Su constitución y el establecimiento de las relaciones entre ellas se constituye a través de cuatro tipos diferentes de “atracción”: melódica, armónica, atracción de dirección uniforme y atracción rítmica. Los cuatro tipos son explicados mediante una serie detallada de ejemplos.

Así pues, Alexanian expone sus propios criterios interpretativos basándose en sus profundos conocimientos musicales sin tomar en consideración como elemento fundamental aspectos de tipo histórico (no olvidemos que esta edición data de 1929), sino más bien basándose en conceptos musicales que considera universales y que, en general, se pueden considerar comunes a toda la música tonal al menos: “Esto [los cuatro tipos de atracción] debería tomarse en consideración de manera idéntica no sólo en las obras de los viejos maestros, sino en la música de todas las épocas.” (Alexanian, 1929: IX). La partitura editada está precedida, además del aparato crítico, por los facsímiles de los originales de las *suites* para violonchelo solo.

En definitiva, la intervención en la notación que realiza Alexanian resulta de gran interés, más allá de sus criterios estéticos e interpretativos. El sistema de escritura no convencional que emplea el autor se adapta a sus necesidades y hace cumplir con efectividad la función determinada que se le atribuye, la de expresar la articulación.

2.2.3. Codificación de la Categoría Edición de Carl Flesch de de las *Sonatas y Partitas* para Violín Solo (1930)

El violinista y reconocido profesor Carl Flesch (1873-1983) fue célebre por su impecable técnica y su capacidad para comprender y transmitir diferentes estilos musicales. Su edición de las *Sonatas y Partitas* para violín solo de J. S. Bach posee una característica que la hace especialmente interesante para nosotros, la presentación del original junto a la edición interpretativa. No es la única edición de las obras para violín de Bach que se sirve de este recurso, unas décadas después, en 1970, también Tadeus Wronsky publicó una edición con esta característica en común.

Flesch toma como punto de partida la edición de Rust-Trieger, es decir, la edición de la *Bach Gesellschaft*. Al principio del breve prefacio, cuya paginación no se encuentra numerada, el autor describe la característica que nos parece

más interesante de este trabajo: el hecho de presentar la revisión de la partitura junto a la edición de partida para que el intérprete interesado tenga “la oportunidad de comparar ambas publicaciones compás por compás” (Flesch, 1930).

La partitura presenta un sistema de dos pentagramas, en el que la versión de Flesch se encuentra en el superior y el original de la *Bach Gesellschaft* en el inferior y en un tamaño algo más pequeño, véase la figura 94.

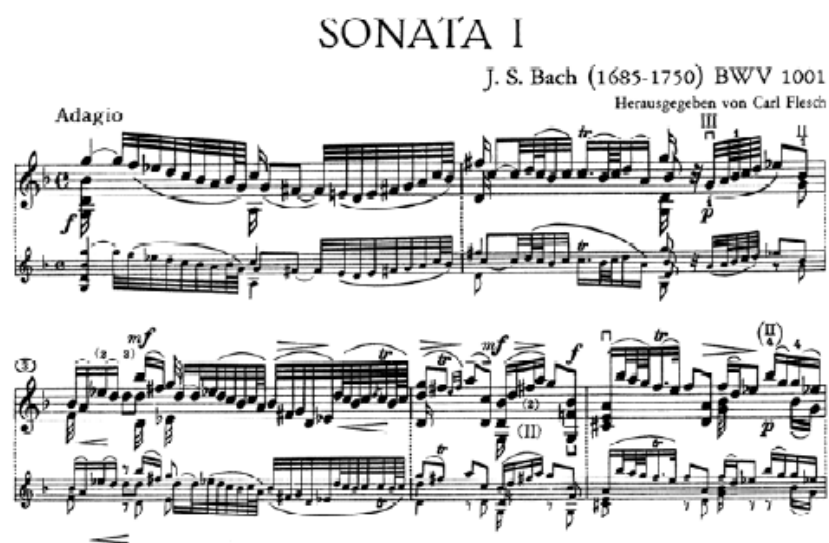


Figura 94: Primeros compases de la edición de Flesch

El hecho de proporcionar al lector de la partitura, ya sea estudiante o profesional del instrumento, la posibilidad de extraer conclusiones personales tanto del proceso como del resultado de la propuesta mediante la comparación con la fuente original nota por nota, además de un trabajo revisado por una autoridad en la materia como es habitual en las ediciones interpretativas, nos parece una herramienta pedagógica y comunicativa de gran valor. Efectivamente, siempre es posible remitir al lector a la fuente original para que profundice en estos aspectos independientemente o incluir dichas fuentes en una partitura aparte para facilitar el estudio de la obra; sin embargo, nos parece que este sistema supone una ventaja didáctica, dada su inmediatez.

Flesch añade en el prefacio una descripción de sus criterios de edición, en seis apartados, que resumimos a continuación:

1. Describe las formas que emplea para indicar las cesuras en el fraseo. Para ello se sirve de indicaciones de cambios de dinámica y de cuerda, y del empleo de un signo especial (/), advirtiendo del peligro de abusar de estas cesuras en la interpretación. Explica también el uso del guión (-) para indicar *legato* o arcadas separadas, así como para destacar puntos climáticos del fraseo. Este sistema no deja de ser un intento de proporcionar una aclaración de la articulación del fraseo. En los compases 2, 4 y 6 de la *allemande* BWV 1004 encontramos este uso del signo “/” (marcado en rojo), y en los compases 4 y 5 el uso del guión (marcado en verde). (Ver figura 95).



Figura 95: Ejemplo del empleo de los signos / (c.2) y – en Flesch

2. Simplifica la notación, en la medida de lo posible, para facilitar la lectura. Por ejemplo, elimina los silencios que considera innecesarios, como podemos corroborar en el ejemplo de la figura 96, que se corresponde con la *fuga* de la Sonata I BWV 1001, donde se han eliminado los silencios de corchea en los pulsos pares del compás dos.



Figura 96: Simplificaciones de la notación en Flesch.

3. Procura dar a las notas impresas su duración práctica real sobre el instrumento, en un intento de acercar la música impresa a su realización. Obsérvese, en la figura 97, cómo Flesch acorta notablemente la duración de las figuras de la voz inferior a partir del segundo compás, que han pasado de ser negras en el original de Bach (en el pentagrama inferior) a convertirse en semicorcheas en la versión de Flesch (arriba). Esto se debe a que el movimiento que hay que realizar con el arco para tocar estas notas hace imposible mantener su duración durante más tiempo. Igualmente ocurre con la voz superior en los compases 6 y 7.

SONATA III

J. S. Bach (1685-1750) BWV 1005
Herausgegeben von Carl Flesch

Adagio

Figura 97: Modificación de las figuraciones en Flesch.

4. Añade indicaciones de expresión cuando las ha considerado necesarias. En el pasaje final de la *bourée* de la *Partita I* BWV 1002 que reproduce la figura 98 podemos observar la indicación de *forte* (*f*) que aparece en el compás 62, el regulador de dinámica (*<*) del compás 64, la indicación fortísimo (*ff*) del compás 65 y la indicación pesante del compás 67.



Figura 98: Indicaciones de expresión en Flesch

5. Flesch añade arcos de fraseo, pero respetando los originales de Bach. No distingue gráficamente los suyos de los otros, aunque se puede ver inmediatamente comparando ambas versiones. La figura 99, correspondiente a un fragmento de la *allemande* de la *Partita I* BWV 1002, muestra claramente este uso de los arcos de fraseo. Podemos observar cómo Flesch usa gran cantidad de arcos en su versión y comprobar que los arcos originalmente anotados por Bach en los compases tres (segundo tiempo) y seis (cuarto tiempo) aparecen también en la versión de Flesch.



Figura 99: empleo de arcos de fraseo en Flesch

6. Refiere los problemas técnicos que para el arco del violín suponen la interpretación de estas obras y nos menciona su propio tratado, *The art of Violín Playing*.

En comparación con la edición de Alexanian, se puede considerar la edición de Flesch menos ambiciosa en cierta medida, pues apenas se puede decir que incluya un aparato teórico, aunque hace algunas referencias y aclaraciones de gran valor. También podemos decir que su sistema de edición es mucho más convencional, empleando apenas un par de signos especiales que considera necesarios para reflejar con mayor claridad las características de la interpretación sin desviarse demasiado del aspecto general de la edición original. El empleo del término *convencional* no debe tomarse aquí despectivamente como *vulgar*, sino sencillamente con su sentido de *normal*, *usual*, *consabido*, por lo que no implica un juicio de valor, sino una descripción.

2.2.4. Codificación de la Categoría Ediciones de Andrés Segovia de la *Chaconne* de la *Suite* de Violín BWV 1004 (1934) y de la *Sarabande* de la *Suite* de Laúd BWV 997 (1954)

Estas dos transcripciones realizadas por Andrés Segovia (1893 – 1987), uno de los grandes maestros de la guitarra de todos los tiempos, aunque separadas por veinte años, poseen características similares. Se trata de dos ediciones interpretativas a las que no acompaña ningún aparato teórico en el que se haga referencia a las fuentes, los criterios de edición o las modificaciones que ha sufrido la partitura para su adaptación a la versión para guitarra.

Tanto la *Chacona* como la *Sarabande* pertenecen a dos *suites* de danzas, sin embargo, aquí son transcritas por separado sin ninguna aclaración, aspecto muy frecuente en la literatura para guitarra y otros instrumentos solistas. Es preciso observar aquí que la *Chaconne* BWV 1004 es una de las obras de J. S. Bach más adaptada a distintas formaciones camerísticas, solistas e incluso orquestada.

De especial relevancia es la edición que, en 1934, Segovia realizó de la *Chacona* de la *Partita* II para violín, publicada por la editorial londinense de Schott. La partitura presentada por Andrés Segovia toma como punto de partida la versión de F. Herman para dos violines y las versiones para piano (para la mano izquierda) de Brahms, la de Raff y, sobre todo, la de Ferruccio Busoni (Betancourt, 1999). Es la primera de las muchas adaptaciones para guitarra de esta pieza que se han publicado a lo largo del siglo XX. A la de Segovia seguirían la de Narciso Yepes en 1960, la de Karl Scheit en 1985 o la de Abel Carlevaro en 1989.

Chaconne



Figura 100: Primeros compases de la versión de Segovia de la *Chacona*

En la *Chacona*, originalmente compuesta para violín solo, encontramos notas de relleno para la armonía e indicaciones de *tempo*, expresión y dinámica bastante alejadas de cómo hoy entendemos estilísticamente la interpretación de esta música. Las exhaustivas digitaciones para ambas manos han sustituido a los arcos de fraseo, todo ello sin indicación alguna sobre cuáles han sido las modificaciones realizadas por la mano de Segovia. Obsérvese lo comentado en las figuras 100 y 101. Además del empleo de notas de relleno para la armonía en la *Chacona* (la figura 116 muestra un fragmento del manuscrito original), podemos comprobar en ambos fragmentos la enorme profusión de digitaciones, y la inclusión de indicaciones de dinámica (figura 100).

Sarabande



Figura 101: Primeros compases de la versión de Segovia de la *Sarabande* BWV 997

En nuestra opinión, aunque poco científicas y con los defectos característicos de las ediciones interpretativas, estas publicaciones de Andrés Segovia poseen una gran relevancia histórica: son una muestra de su estilo y dominio de la técnica instrumental. Debido a la gran influencia de Andrés Segovia y a pesar de su criterio estilístico discordante con la interpretación histórica, estas versiones se han tocado durante décadas y siguen siendo empleadas con asiduidad por estudiantes y profesionales del instrumento.

2.2.5. Codificación de la Categoría Edición de Howard Ferguson de la *Suite* de Laúd BWV 997 (1950)

El compositor, pianista y musicólogo irlandés Howard Ferguson (1908 – 1999) prestó mucha atención a la edición de música para teclado. La combinación de sus conocimientos de composición con su experiencia como intérprete, además de un gran sentido crítico y un evidente amor a la música con la que trabajaba, dota de un gran valor a sus publicaciones. Entre su obra ensayística es de destacar *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century* (London, 1975), cuya tardía traducción al castellano de Hamish Urquhart (Alianza, 2003) ha sido una fuente bibliográfica de referencia en nuestra investigación.

En 1950 Schott & Co. Publicó su edición de la *Suite en do menor* BWV 997. Estamos ante una edición interpretativa dotada de una breve pero bien documentada introducción que justifica la edición de una obra poco habitual

en el repertorio de teclado. Al comienzo de dicho prefacio Ferguson afirma que “Se ha llevado a cabo aquí la tentativa de presentar por primera vez la partitura de la *Suite* en do menor tal y como Bach la escribió.” Y añade, “dado que la obra es poco conocida y que la versión impresa por la Bachgesellschaft es obviamente corrupta, son precisas algunas explicaciones acerca de cómo ha llegado el texto hasta nosotros”.

Hay que tener en cuenta, para comprender la afirmación de que la obra era “poco conocida” que hacia 1950 esta *suite* no era frecuente dentro del repertorio de los guitarristas (la edición de Segovia de la *Sarabande* de esta *suite* es posterior) y aún menos interpretada en su totalidad. Además, como el propio Ferguson afirma al final de su exposición, los intérpretes de laúd eran raros aún, pues no ha llegado todavía el momento de gran difusión que la Interpretación con Criterios Históricos e instrumentos originales tendría posteriormente y que disfruta en la actualidad.

Ferguson hace referencia a las cinco copias manuscritas conservadas en la *Staatsbibliothek* de Berlín, lamentando la imposibilidad de consultarlos (no olvidemos que el prefacio se firma el año de finalización de la Segunda Guerra Mundial). Debido a estas dificultades, Ferguson se ve obligado a recurrir a la edición de la *Bach Gesellschaft* como base, pero contrastándola con los tres en posesión de la *Stadtbibliothek* de Leipzig, especialmente con uno de ellos, de vital importancia para Ferguson en la elección de la tesitura de la voz superior. Además, cita la edición de Bruger de las *suites* para laúd, si bien la descarta como fuente útil para su trabajo, y otras fuentes donde aparecen fragmentos de los manuscritos de Berlín.

Su discusión se centra en el problema de la tesitura de la voz superior, que considera a todas luces erróneo en la edición de Alfred Dörfell para la *Bach Gesellschaft*, y que él transcribirá una octava por debajo basándose en uno de los manuscritos de Leipzig. También hace referencia al problema de la atribución

instrumental, descartando la obra como original para el teclado debido a la poca idoneidad de ciertos pasajes y decantándose por el laúd e incluso planteando la posibilidad de que la gran dificultad de la *fuga* y la *double* se debieran a la impresión causada por el virtuosismo de Weiss en Bach. También hace referencia al *lautenclavicymbel* o *lautenklavier*. A pesar de esta afirmación, el autor considera necesaria y útil su versión para teclado.

En lo que respecta a la edición, Ferguson incluye arcos de fraseo, dinámicas y digitaciones, diferenciándolas de las indicaciones de la Bachgesellschaft mediante el empleo de líneas punteadas y cuñas de estacato para éstas últimas.



Figura 102: fragmento de la edición de Ferguson de la *Sarabande* BWV 997

Como vemos en la figura 102, aparecen los dos tipos de arcos de fraseo bien diferenciados, así como la cuña de *staccato*. Observe también la presencia de indicaciones de reguladores de dinámica. De esta manera, Ferguson hace algo poco frecuente en una edición con una finalidad práctica, pues habitualmente no se diferencian indicaciones procedentes de las fuentes consultadas de las agregadas por el editor/revisor.

Ferguson incluye también aclaraciones, variantes opcionales y el desarrollo de la ornamentación indicada a modo de notas al pie. Encontramos notas al pie en cuatro páginas de las nueve que abarca la *fuga*, en la primera página de la *sarabande*, en la dos de la *gigue* y en la primera de la *double*. La figura 103 muestra un ejemplo procedente de la *fuga* en el que ofrece variantes a la versión principal procedentes de los manuscritos de Leipzig.

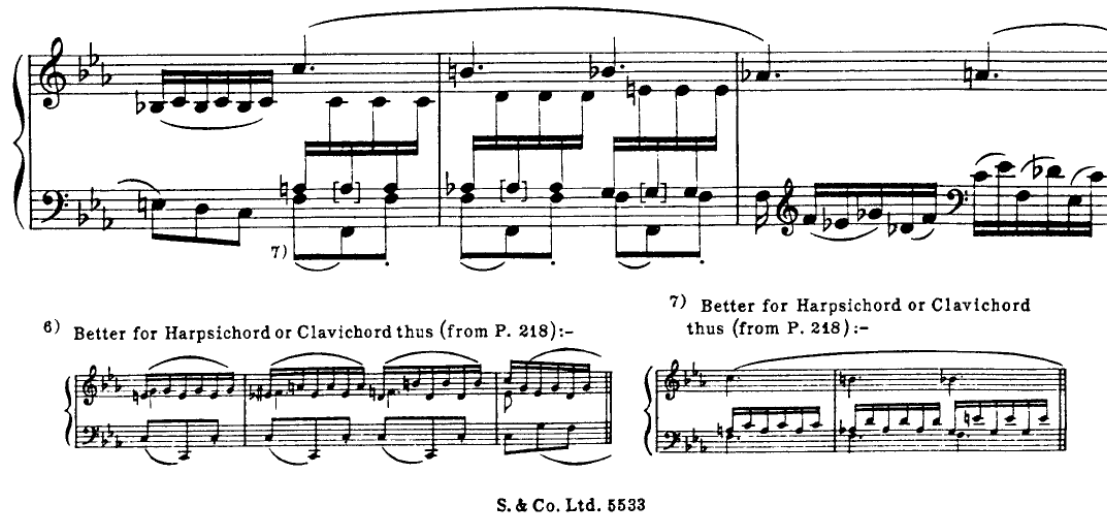


Figura 103: Indicaciones al pie en la fuga (p.12)

Así pues, estamos ante una edición interpretativa ejemplar, elaborada con un riguroso espíritu crítico y una conciencia clara de los objetivos de la edición que demuestra que las partituras destinadas a la práctica instrumental no tienen por qué omitir u ocultar las diferencias entre la fuente y el texto presentado.

2.2.6. Codificación de la Categoría Edición de Karl Scheit de la *Suite* de Laúd BWV 996 (1975)



La edición de Karl Scheit (1909-1993) de las *Suite en mi menor* BWV 996 forma parte de una serie que Universal Edition dedicó a la transcripción para guitarra de la obra completa para laúd de Bach. Es una edición interpretativa en la que encontramos un cierto espíritu crítico. Se inicia con los facsímiles de la portada y la primera página de la *suite*, con lo que el lector puede corroborar el título de la obra y observar la apariencia del texto manuscrito original, escrito en un sistema de dos pentagramas.

La partitura de Scheit carece de un cuerpo teórico que introduzca los criterios estilísticos de la transcripción. Sin embargo, en la última página encontramos un aparato de notas y dos advertencias. La primera recomienda observar el facsímil adjunto para comparar el título y la notación; la segunda

advierde de que todos los ornamentos entre paréntesis son añadidos por el editor. El resto de indicaciones son las anotaciones de las modificaciones realizadas en la transcripción. De esta manera, Scheit aporta la información necesaria para que el lector pueda saber qué pertenece a la mano del editor y qué directamente al compositor.

Consideramos que este tipo de aparato de notas en las ediciones interpretativas no resulta completamente satisfactorio pues, como afirma James Grier “en muchos casos, el razonamiento que subyace a estas decisiones no es completamente evidente a partir de un simple listado de variantes, no importa cuán detallada o completa sea esa lista. Todos los que integran el público de la edición, expertos, intérpretes y personas con conocimientos musicales, valorarán una discusión detallada de los temas y el pensamiento interpretativo que llevó a tomar esas decisiones.” (Grier, 1998/2008: 151).

La edición de Scheit está completamente digitada para ambas manos y omite los arcos de fraseo originales, al igual que las dos ediciones comentadas anteriormente de Andrés Segovia. El aspecto más interesante lo encontramos en la presentación del cuarto movimiento de la *suíte*: la *Sarabande*.

La *Sarabande* es un movimiento lento y muy ornamentado, por lo que Scheit toma la resolución de presentarlo en un sistema de dos pentagramas. En el inferior se halla la transcripción con la ornamentación indicada con los símbolos originales. En el superior, en un pentagrama algo más pequeño, el autor ha desarrollado completamente estos ornamentos, como se puede ver en la figura 104, donde se aprecia el tratamiento que da al símbolo  como mordente superior, la forma de interpretar la apoyatura del tercer compás () y cómo reajusta la medida de la escala descendente del segundo.

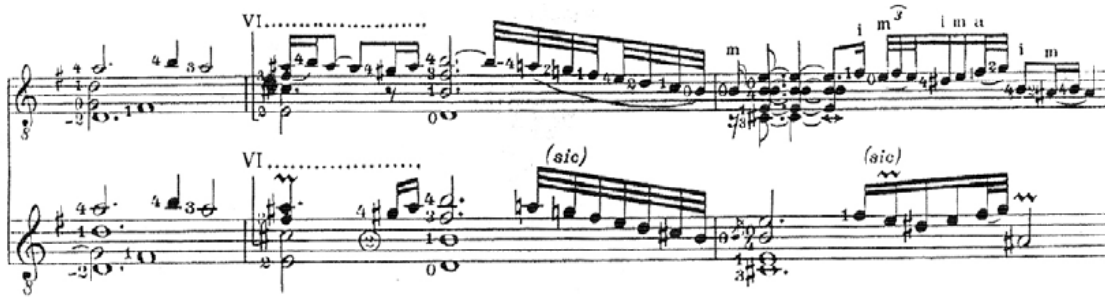


Figura 104: Edición de la *Sarabande* BWV 996 con el desarrollo de la ornamentación de Scheit

Podemos decir que esta edición se encuentra en un punto intermedio entre las ediciones puramente interpretativas y las ediciones de carácter crítico. Aunque da muestras de cierto rigor musicológico, se encuentra más cerca de las primeras que de las segundas.

2.2.7. Codificación de la Categoría Edición de Misóczy Miklós de las *Suites* para Violín Solo (1978)

Este segundo volumen de la transcripción para guitarra de las sonatas y *Partitas* para violín solo a cargo de Misóczy Miklós aporta una interesante novedad a las ediciones interpretativas hasta ahora comentadas. Es una edición con fines interpretativos que carece de aparato teórico, como viene siendo habitual en las ediciones comentadas. Lo que llama nuestra atención de esta versión es que su autor se ha limitado a digitar para la mano izquierda las obras que integran el volumen sin realizar una sola modificación del texto original.



Figura 105: Edición de Miklós

Es interesante comparar la edición de Miklós (1978) con la de la *Neue Bach Ausgabe*, de 1959, a cargo de Günter Haußwald (véanse las figuras 105 y 106). Observando ambas ediciones podemos comprobar cómo Miklós se ha ceñido completamente al *Urtext* de la *Neue Bach Ausgabe*, hasta el punto de no modificar una sola plica en su versión. En nuestra opinión, podemos considerar esta publicación como una edición práctica con digitaciones para guitarra, más que de una transcripción propiamente dicha.



Figura 106: *Neue Bach Ausgabe*

Tan solo en la *Chacona* de la *Partita II*, Miklós se siente obligado a realizar una intervención editorial mayor. En los compases que van desde el 89 al 120, Bach indica *arpeggio* y escribe tan solo los acordes en valores largos, de manera que el intérprete, como era práctica común en la época, se ve obligado a desarrollar los arpeggios. Miklós propone una interpretación en un pentagrama *assia* superior, tal y como recogemos en la figura 107.



Figura 107: Interpretación de los arpeggios de la *Chacona* en Miklós

El hecho de que esta versión se base en una edición *Urtext* con total fidelidad hace que la edición de Miklós posea un elemento característico de gran valor que la diferencia del resto de ediciones interpretativas referenciadas aquí, el hecho de que estén presentes todos los arcos escritos originalmente por Bach.

2.2.8. Codificación de la Categoría Ediciones de Paolo Cherici de la Obra Completa para Laúd (1980 y 1996)

El guitarrista, laudista y musicólogo italiano Paolo Cherici ha realizado dos ediciones críticas de las obras para laúd de Bach, tituladas respectivamente *Opere Complete per Liuto* (1980) y *Opere per liuto* (1996). Ambas ediciones poseen un nutrido aparato crítico que se ocupa de los aspectos históricos, los problemas interpretativos, las fuentes y los criterios de edición.

La *Opere Complete per Liuto* (1980) está organizada en tres partes. La primera la constituye la reproducción facsímil de las fuentes. La segunda contiene la transcripción del autor de las obras para laúd. Cherici realiza la edición de las obras en un solo pentagrama en clave de sol por motivos prácticos, ya que los laudistas acostumbran a leer música en un solo pentagrama, al igual que los guitarristas, véase la figura 108. La tercera parte, el apéndice, contiene las versiones de estas mismas obras realizadas por Bach para otros instrumentos. El prefacio que acompaña a las partituras se presenta traducido a tres idiomas: italiano, inglés y alemán.



Figura 108: Edición de 1980 de Cherici

La *Opere per liuto* (1996) también está organizada en tres partes. La primera dedicada a la reproducción de los manuscritos originales, incluyendo las tablaturas. La segunda parte presenta la versión en notación moderna, esta vez en un sistema de dos pentagramas en clave de sol y clave de fa en cuarta línea. El tercer apartado vuelve a ser un apéndice, en el que se ofrecen en notación moderna las versiones para otros instrumentos escritas por Bach.



Figura 109: Edición de 1996 de Cherici

La diferencia fundamental entre ambas ediciones estriba, por tanto, en el cambio de criterio del editor a la hora de presentar la música de forma más cercana a la escritura de Bach o al hábito de lectura de los principales intérpretes de este repertorio: laudistas y guitarristas. En ambos casos, Cherici unifica las plicas de las notas integrantes de los acordes, léase las voces que coinciden en la misma parte del tiempo, en lugar de escribirlas con plicas independientes como hace Bach, lo que simplifica la notación y facilita la lectura. La figura 109, que reproduce los primeros compases de la *Suite en Sol menor* BWV 995, muestra este criterio de unificación de plicas.

Ambas ediciones se deben incluir dentro del ámbito de las ediciones críticas, si bien la primera tenía un cierto objetivo interpretativo. La versión de 1996, supone un magnífico aporte a la amplísima serie de publicaciones que de este repertorio se ha realizado desde Bruger hasta nuestros días.

2.2.9. Codificación de la Categoría Edición de Oscar Ghiglia de la *Suite* BWV 1006a (1982)

La editorial Suvini Zerboni, de Milán, publicó en 1982 la versión de la *Suite en mi mayor* BWV 1006a del guitarrista italiano Oscar Ghiglia (n. 1938, ha transcrito también *Preludio, Fuga y Allegro* BWV 998 y *La Suite en Sol menor* BWV 995.)

Se trata de una edición interpretativa que se completa con el facsímil del original (aunque introduciendo cuatro páginas en una) y con un apéndice en el que el autor proporciona lo que él mismo define como “un método de estudio que pone de relieve el carácter esencialmente armónico del *loure* (...) y de los *menuets*” (Ghiglia, 1982). En la figura 110 encontramos un fragmento del mencionado apéndice.

APPENDICE

LOURE ⁽¹⁾



Figura 110: Apéndice de la edición de Oscar Ghiglia.

En el prefacio a la partitura, compuesto por una sola página traducida a cuatro idiomas (italiano, francés, inglés y alemán), Ghiglia hace referencia brevemente a las dos versiones originales existentes de la obra, la *Suite* BWV 1006a y la *Partita* BWV 1006, y dando muestras de un curioso pragmatismo recomienda a los guitarristas aproximarse a la pieza con oídos para su gran belleza y con una interpretación actual más que concentrarse en sus implicaciones musicológicas (Ghiglia, 1982: 2-5), es decir, recomienda

disfrutar de la música olvidando las controversias históricas que la rodean, los problemas de autoría, etc., considerando estos aspectos como accesorios. No podemos precisar a qué se refiere Ghiglia con “interpretación actual”.

Centrándose ya en los aspectos de edición de la partitura, el autor destaca la existencia del apéndice y explica con mucha brevedad (el prefacio ocupa apenas una página) el funcionamiento de los símbolos especiales que emplea, que comentamos a continuación.

Ghiglia emplea en el *Preludio* unos símbolos de cuño propio. El autor explica el sentido de dicha simbología de la siguiente manera:

“el principal propósito de estas indicaciones es coordinar en un único plano (...) la mayor parte de los eventos que componen el *Preludio* (...). De esta manera se revela claramente la curva estructural de la obra”. (Ghiglia, 1982: 2-5).

Los símbolos constan de tres elementos fundamentales: la línea vertical, que indica comienzos de “grupos”, como los llama el autor; la flecha, que indica finales y la línea horizontal que representa el plano en el que se desarrollan los eventos (figura 111). Opinamos que este sistema de indicar el fraseo y la longitud de los motivos resulta algo confuso en algunos pasajes, véase figura 112, y nos hace pensar más en una edición crítica destinada al análisis que en una edición interpretativa.

Trascrizione e diteggiatura di Oscar Ghiglia

JOHANN SEBASTIAN BACH

PRELUDE

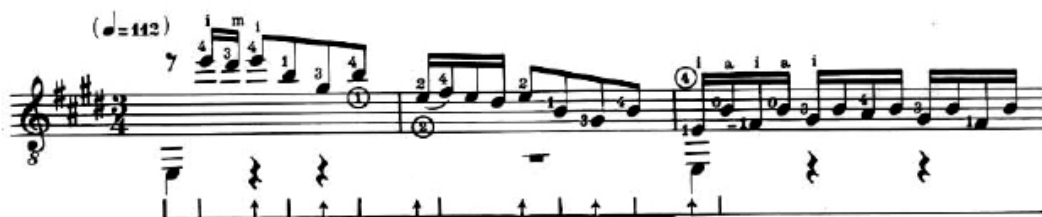


Figura 111: Simbología especial empleada por Ghiglia en el *Preludio*

Resulta interesante el hecho de que Ghiglia ha decidido emplear esta simbología tan solo en el *Preludio* de la *Suite* debido a su longitud y a su apariencia de “«moto continuo» o «pezzo di bravura»”, dejando libre de ella a las danzas de la *suite*. Es decir, que emplea este recurso de manera eventual en un movimiento en función de sus necesidades editoriales.

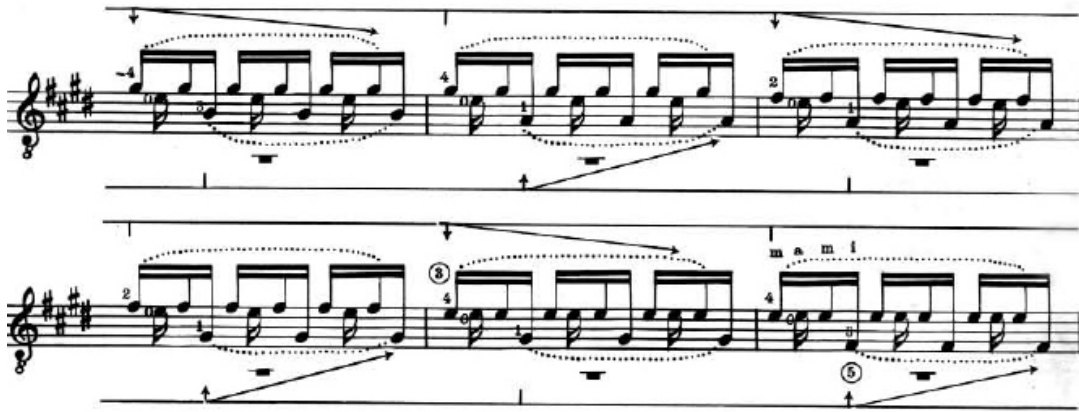


Figura 112: Complejidad de los signos empleados por Ghiglia

Como es habitual en las ediciones interpretativas, la partitura está digitada por ambas manos. Otro aspecto a destacar es la abundante presencia de pentagramas *ossia* que indican alguna modificación con respecto al original por cuestiones de transcripción, como muestra la figura 113. Estos compases aparecen debajo de cada una de las modificaciones del texto, en lugar de reunir las todas en un aparato de notas al final como hacía Karl Scheit en su edición de las *Suite en mi menor*. En el fragmento que abarca los compases 63 a 85, encontramos un pentagrama *ossia* adicional de veintitrés compases.



Figura 113: Empleo de los pentagramas *ossia* en Ghiglia

Consideramos que esta publicación es un ejemplo de edición interpretativa de carácter crítico, pues en ella el editor no se ha limitado a ofrecer una propuesta de revisión y digitación de la obra, sino que se ha esforzado por dejar constancia de las modificaciones que propone del original para su ejecución en la guitarra y, aunque de manera más diluida, de los criterios seguidos.

2.2.10. Codificación de la Categoría Edición de Mario Gangi, Carlo Carfagna y Giovanni Antonioni de las *Suites* de Laúd (1983)

Esta edición de las *suites* para laúd de Bach fue publicada tan sólo un año después de la de Oscar Ghiglia (1982). No está acompañada por un aparato crítico ni por notas que sustenten los criterios estilísticos y técnicos de la transcripción. El texto se reduce a un prefacio bastante breve en lengua italiana en el que se manifiesta la intención de realizar una edición de las *suites* para laúd de J. S. Bach que se adapte al instrumento sin deformar el texto original.

Los autores afirman haberse basado en la consulta indirecta de los manuscritos originales y haber realizado un trabajo de adaptación eminentemente práctico, destacando la labor de digitación desempeñada (Gangi, Carfagna, Antonioni, 1983: 3). Por último, nos remiten a una bibliografía que aparece bajo el prefacio, a modo de nota al pie. En el índice (“prospetto riassuntivo”) se dan algunas referencias musicológicas acerca de cada *suite* y se advierten de detalles en la transcripción de alguna de ellas, como cambios de tonalidad.

El texto musical que se nos presenta aquí ofrece toda la digitación para la mano izquierda. Como es característico de muchas ediciones interpretativas de este tipo, a cambio se han eliminado los arcos originales de la partitura. También es de destacar la notable profusión de notas al pie, la mayoría de las veces con la interpretación desarrollada de los adornos. En este sentido hay que destacar que, en los movimientos en los que hay una mayor profusión de

signos de ornamentación, estas notas ocupan una parte importante de la página, como podemos ver en la figura 114, correspondiente a la segunda página de la Corrente de la *Suite* BWV 996.



Figura 114: Espacio ocupado por notas al pie en la Corrente BWV 996

Por lo demás, esta edición no posee otras características destacables. Para realizar una valoración más profunda de una edición interpretativa como ésta sería preciso realizar un análisis de las digitaciones empleadas, algo que además los autores las consideran el principal valor de su trabajo, y comparar las distintas propuestas editoriales para ciertos pasajes con el sentido musical y la interpretación histórica en abstracto de cada fragmento. Esta labor, sin embargo, excede el objetivo de nuestro trabajo.

No obstante, entendemos que una revisión de la partitura original en la que no se nos informe debidamente de en qué sentido se ha intervenido la fuente para su adaptación y el porqué de las digitaciones propuestas, sin perjuicio de la posible calidad de las propuestas de digitación que encontramos en esta edición, carece del suficiente sustento teórico y resulta una herramienta didáctica limitada.

2.2.11. Codificación de la Categoría Edición de Abel Carlevaro de la *Chaconne* de la *Suite* de Violín BWV 1004 (1989)

Abel Carlevaro (1915-2001) ha sido uno de los grandes innovadores de la técnica de la guitarra en el siglo XX. Su edición de la *Chacona*, como corresponde a su figura de gran intérprete y pedagogo, es eminentemente interpretativa, pero con un espíritu crítico ya arraigado en la mente del músico-editor moderno que puede observarse en la exhaustiva preparación de la partitura. La atención de Carlevaro se vuelca en los pormenores de los recursos técnicos con una clara ambición de perfección musical pero sin hacer referencia a conceptos históricos ni estilísticos que establezcan los principios de dicha interpretación. La edición, que consta de 49 páginas, está estructurada de la siguiente manera:

- i. Perfil biográfico del autor, una página.
- ii. Consideraciones generales, seis páginas.
- iii. Aspectos mecánicos, veinte páginas.
- iv. Partitura de la *Chacona*, trece páginas.
- v. Manuscrito autógrafo de la *Chacona*, cinco páginas.
- vi. Glosario de nomenclatura instrumental, una página.

La propia distribución y el paginado nos ofrece una idea del minucioso carácter de la publicación. Todos los textos se encuentran duplicados en inglés

y castellano. Aspectos como la inclusión del manuscrito y el glosario muestran una ambición de rigor. A continuación comentaremos los apartados b, c y d, que son los que centran nuestro interés y constituyen el grueso de la edición.

En el apartado de Consideraciones Generales llama la atención la ausencia de toda referencia a la Interpretación con Criterios Históricos y la preponderancia que otorga a los aspectos relacionados con los problemas de transcripción y técnica instrumental. Todo lo dicho queda ya esbozado en este primer párrafo:

“La presente transcripción está basada – por supuesto – en el original para violín. Habrá que encontrar el correcto camino por el cual el mensaje quede intacto. Conservar el estilo y el espíritu de la obra y al mismo tiempo lograr que se adapte cómodamente a las características de la guitarra. Será conveniente, por lo tanto, tratar de dar una respuesta concreta a los diferentes problemas que se presentan al trasladar la obra, original para violín, y hacerla revivir en la guitarra actual. Se hace necesario así reconsiderar atentamente todos sus detalles, porque soy consciente de las dificultades que es preciso afrontar a cada paso para que la obra viva plenamente en espíritu y en materia.”
 (Carlevaro, 1989: 4).

Posteriormente, Carlevaro aborda el carácter de la *Chacona*, la capacidad expresiva del violín, que considera comparable a la de la guitarra y, en definitiva, su forma de entender la interpretación musical en general y la obra de Bach en particular. También pone de relieve la importancia del análisis formal de la obra para comprender correctamente el fraseo.

Carlevaro no se introduce en la interpretación histórica ni en conceptos como el de articulación barroca, si bien alguna de sus ideas concuerda estilísticamente. En su lugar, opta por aspectos puramente analíticos y expresivos de un carácter más general. Su planteamiento interpretativo se puede resumir en el siguiente comentario:

“Lo que hoy se entiende por «expresión» es más bien una idea moderna, de nuestro tiempo, y mejor sería pensar que la precisión mecánica por un lado y el cuidado de la estructura total por otro, nos conducirán a la verdadera interpretación, evitando prejuicios y permitiendo a la vez que la música nos envuelva.” (Carlevaro, 1989: 6).

Después de una breve descripción de la estructura de la *Chacona* y de algunas consideraciones más sobre interpretación concluye afirmando que “el estilo adecuado surgirá del estudio, musicalidad y capacidad del intérprete” (Carlevaro, 1989: 9). Creemos que esta frase ilustra claramente la consideración de Carlevaro de que, habiendo resuelto los problemas técnicos en base a criterios musicales de carácter general y estando dotado para la música, las características que individualizan la obra musical surgen por sí mismas. Esto concuerda con la ausencia de referencias a criterios históricos.

El apartado dedicado a los aspectos mecánicos es el más extenso de la publicación, con una minuciosa descripción de todas aquellas realizaciones técnicas que considera que necesitan de una explicación verbal. Estructura esta sección en función de la organización de la obra como una serie de variaciones. De esta manera, el primer fragmento comprende los ocho primeros compases, a los que no se decide a denominar motivo principal, tema o alguna terminología análoga. Posteriormente, dedica su atención a cada una de las veintiocho variaciones en que divide la composición. Cada pasaje o “variación” contiene sus correspondientes comentarios de carácter estructural, explicaciones enormemente meticulosas de la actuación de ambas manos, para la correcta resolución de dificultades rítmicas, de conducción de voces o expresivos.

Es preciso anotar aquí que Carlevaro realizó importantes innovaciones en la técnica de la guitarra, entre las cuales es muy destacable su sistematización de una serie de toques o ataques diferentes de cada dedo de la mano derecha.

La editorial Barry de Buenos Aires publicó en 1979 la *Escuela de guitarra*, donde encontramos la exposición de su teoría instrumental. Bajo estas premisas y para ilustrar hasta qué punto llega en su precisión, sirva de ejemplo el siguiente comentario, extraído de las anotaciones a los primeros ocho compases:

“(p, i, m) se tocará con cierta presión del pulgar en la cuerda [5], para que el basamento armónico no pierda su presencia; el índice tocará el Fa de cuarta en forma natural, pero con cierta rigidez, como si tratara de realizar el toque 2²¹; y el dedo medio cantante, tendrá que actuar – para su mejor resultado- con el toque N° 5, es decir, doblando la última articulación en forma algo rígida, con el fin de conseguir un sonido pleno.” (Carlevaro, 1989: 10).

Además de estas rigurosísimas explicaciones, para cada dificultad técnica que considera que requiere de una atención especial, el autor sugiere ejercicios técnicos específicos. Por ejemplo, véase en la figura 115 el ejercicio número 8. Este ejercicio pretende resolver las dificultades de un pasaje descendente que, por su velocidad y por las dificultades técnicas de la digitación, requiere de una especial atención. Para ello propone realizar el pasaje de manera simétrica, es decir, repitiendo el patrón de digitación en el sentido en que aparece en la partitura y en el contrario (descendente y ascendentemente).

Ejercicio 8

Exercise 8



Figura 115: Ejemplo de ejercicio propuesto por Carlevaro.

La inclusión del facsímil del manuscrito de la *Staatsbibliothek* de Berlín, sin reducir las páginas para aprovechar el espacio, como ocurría en la edición de Ghiglia de 1982, permite comparar la versión de Carlevaro con la fuente

²¹ Carlevaro sistematizó una serie de toques o ataques diferentes de cada dedo de la mano derecha. La editorial Barry de Buenos Aires publicó en 1979 la *Escuela de guitarra*, donde encontramos la exposición de su teoría instrumental.

manuscrita, lo que contribuye a que el intérprete pueda extraer conclusiones personales acerca de las diferentes propuestas e intervenciones editoriales de Carlevaro. Las figuras 116 y 117 comparan el comienzo del manuscrito de la *Chacona* con la versión de Carlevaro.

En cuanto a la edición de la partitura, ésta no presenta signos o elementos especialmente diseñados para esta edición como ocurría por ejemplo en Ghiglia (1982). Sí que se emplean pentagramas *ossia* bajo el principal en ciertos pasajes que presentan una especial dificultad de transcripción o realización. Como es de esperar, está completamente digitada para ambas manos, e incluso, en algunos casos encontramos dos propuestas de digitación diferentes para un único pasaje. Los números de las variaciones que dividían la sección de aspectos mecánicos aparecen recuadrados al principio de cada pasaje a modo de marcas de ensayo. Los arcos de fraseo originales vuelven a estar ausentes de la partitura, si bien es cierto que en este caso disponemos del original para consultarlos.



Figura 116: primeros compases del manuscrito de la *Chacona*

Ciaccona
(BWV 1004)

Transcription & Revision:
Abel Carlevaro

Johann Sebastian Bach

Figura 117: primeros compases de la versión de Carlevaro

2.2.12. Codificación de la Categoría Edición de Rodolfo J. Betancourt de la *Chaconne* de la *Suite* de Violín BWV 1004 (1999)

La edición de la *Chacona* de Betancourt presenta una diferencia inicial con respecto a todas las demás ediciones comentadas. Se trata de un trabajo de investigación realizado por Betancourt en la Universidad de Denver (Colorado), concretamente para el Master's degree in Music Performance. De una extensión de 65 páginas, lleva como título *The process of transcription for guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004*.

En el prefacio, el autor manifiesta que su transcripción para guitarra tiene un propósito didáctico (Betancourt, 1999: ii). Se estructura en cinco capítulos: “Trasfondo histórico”, “Análisis”, “La presente transcripción para guitarra”, “La partitura” y “El manuscrito”.

El capítulo titulado “La presente transcripción para guitarra” se divide a su vez en cinco apartados, precedidos de una breve discusión acerca de la interpretación de Bach en instrumentos no históricos. Los apartados son “Armonía y contrapunto”, “Ritmo”, “Dinámicas”, “Articulaciones” y “*Tempo*”. Betancourt explica que su transcripción está basada principalmente (sic.) en el manuscrito original y el *Urtext* y que intenta preservar la música de Bach, sin alejarse de las características idiomáticas de la guitarra.

En relación a la armonía y contrapunto, Betancourt explica los cambios que ha realizado en la transcripción, bajo una justificación armónica o contrapuntística. Estos cambios son:

- i. La modificación de la tesitura.
- ii. Las notas de relleno añadidas para enriquecer la armonía, aprovechando las posibilidades del instrumento.
- iii. La introducción de líneas completas en el bajo.

iv. La modificación de ciertos pasajes por cuestiones técnicas, con la premisa de respetar el movimiento armónico y la correcta conducción de las voces.

El autor pone ejemplos de cada uno de los tipos de modificación, pero no detalla exhaustivamente su localización exacta.

En el apartado dedicado a fundamentos rítmicos analiza el metro subyacente a la pieza, lo que Betancourt llama “ritmo de Sarabanda” (Betancourt, 1999: 34), elemento cuyo conocimiento considera fundamental para mantener el flujo musical.

En cuanto a la dinámica, la articulación y el *tempo*, la discusión se centra en la escasez de indicaciones de este tipo en la partitura original y, en general, en la música del periodo barroco. El autor cita al destacado especialista Robert Donington y a Johann Joachim Quantz, autor de uno de los tratados musicales más relevantes del periodo barroco, para respaldar sus argumentaciones estilísticas.

Llama la atención especialmente el apartado dedicado a la articulación. Después de lamentar que Bach proporcione pocos tipos de articulación en la obra, comenta las características de los arcos de fraseo. Considera los más cortos como idiomáticos del violín y advierte que los arcos de fraseo largos nos ayudan a comprender la dirección de pasajes específicos pero, explica, no aparecen en su transcripción a fin de evitar confusiones. (Betancourt, 1999: 38).

Betancourt finaliza recomendando acudir al manuscrito o al *Urtext* para realizar el fraseo adecuado. Nos da la impresión de que el autor ha querido dar la debida importancia a las indicaciones de Bach para luego cumplir, contradictoriamente, con una de las premisas de las ediciones interpretativas: eliminarlas de la partitura, lo que resulta contradictorio.

Sobre la partitura propiamente dicha, el autor comenta su deuda con Andrés Segovia y Narciso Yepes, en los que se ha basado para ciertos pasajes. Explica que las notas de los acordes no tienen plicas separadas, como hace Bach en el original. Describe también dos signos especialmente diseñados para indicar ciertas digitaciones de carácter sofisticado, concretamente para sugerir el empleo en la mano izquierda de diferentes tipos de cejilla.

Todo lo comentado nos hace pensar que, en general, el trabajo de Betancourt se ha ceñido a los cánones preestablecidos, tomando como modelo en ocasiones a Yepes y Segovia, y realizando una edición interpretativa convencional. El hecho de inventar un signo para indicar con más precisión las cejillas, aunque no es despreciable, resulta anecdótico.

Por último, observamos que en la transcripción no encontramos notas al pie, pentagramas *ossia* ni indicaciones extraordinarias, además de los recursos especiales de digitación comentados. Sí aparecen numeradas las distintas variaciones en que se organiza la pieza, de manera similar a Carlevaro (1989). Nos hallamos, pues, ante la adaptación para guitarra del texto original en una edición interpretativa con un amplio aparato crítico, completamente digitada para la mano izquierda y con abundantes digitaciones para la mano derecha.



Figura 118: Edición de la *Chacona* de Betancourt

2.2.13. Codificación de la Categoría Edición de Frédéric Zigante de la Obra Completa para Laúd (2001)

Esta edición es, en palabras de su autor, “esencialmente práctica”. Se trata de una edición interpretativa de carácter moderno, con un aparato teórico en tres idiomas, italiano, inglés y francés, en el que pretende enfocar todos los puntos de vista que son necesarios para justificar el enfoque del autor. El texto que precede a las partituras, titulado “Bach: del laúd a la guitarra”, está organizado de la siguiente manera:

- a. Las obras para laúd de Johann Sebastian Bach.
- b. Fuentes.
- c. Bach y la guitarra.
- d. La presente edición.
- e. Criterios generales de esta transcripción para guitarra.
- f. Algunos consejos sobre interpretación.
- g. Articulación.
- h. Interpretación del ritmo.
- i. Desigualdad.
- j. Adornos.
- k. Ornamentación²².
- l. Dinámica.

El esfuerzo por profundizar no sólo en las características de la edición, sino también en los criterios interpretativos que la mueven, da muestras de un espíritu crítico que acentúa el interés didáctico de esta edición. Comienza con un acercamiento a la problemática histórica acerca del origen de las piezas que

²² La diferencia entre adorno y ornamentación merece una breve aclaración. Con *adorno* (en inglés *embellishment*) se refiere el autor a las pequeñas figuraciones que se indican con un símbolo, como trinos, mordentes y apoyaturas y con *ornamentación* (*ornamentation*) a los pasajes de carácter improvisatorio, es decir, a la ornamentación melódica conocida en el periodo barroco como ornamentación italiana.

lo ocupan como obras concebidas para el laúd por Bach, seguido de una descripción detallada de los manuscritos que se conservan.

En el tercer apartado, Zigante analiza la relación del repertorio de guitarra con la obra de Bach desde el siglo XIX para responder a un interrogante: por qué tocar música de Johann Sebastian Bach en la guitarra. El autor ofrece una serie de argumentos subjetivos en torno a la idea de la adecuación de la guitarra a la música de Bach a pesar de ser un instrumento *extemporáneo* a ella. Opina que esta música se adapta perfectamente a la guitarra, que explota de manera inigualable sus cualidades polifónicas y, aunque no encuentra justificaciones históricas para interpretarla en la guitarra, alude a la gran belleza del resultado (Zigante, 2001: XXIII-XXIV).

En el apartado dedicado a los aspectos editoriales de la publicación, Zigante establece las características didácticas y prácticas de la partitura y nos remite a dos precedentes que considera fundamentales:

“[...] la presente edición es de naturaleza esencialmente práctica, de ahí que los cambios que se han hecho a la partitura original no están ilustrados ni son el objeto de discusión. Aquellos que quisieran consultar los originales y sus diversas fuentes puede recurrir a las dos ediciones críticas más fiables disponibles en el mercado, editadas por Paolo Cherici (...) y Tilmann Hoppstock (...)” (Zigante, 2001: XXIV).

De esta forma, se desprende Zigante de la problemática que pudiera ocasionar no reflejar los cambios realizados, algo que podría haber hecho mediante un aparato de notas al final como en el caso de la versión de Scheit o por medio de pentagramas *ossia* en la misma partitura, como hemos visto en otros casos. Por tanto, al igual que ocurría con las ediciones de Bruger o Segovia, no podemos advertir qué ha añadido o quitado el autor al realizar la transcripción, aunque estamos avisados de la presencia de dichos cambios y se nos recomiendan las fuentes más apropiadas para establecer una comparación.

Más adelante, el editor comentará brevemente las piezas que han requerido una mayor intervención por su parte, sobre todo las obras con los números de catálogo BWV 996, BWV 997 y BWV 998. Especialmente destacable es el caso de la *fuga* BWV 1000, que presenta en dos versiones diferentes.

Puesto que Zigante considera su edición como una herramienta pedagógica, hace hincapié en las diferencias existentes en el uso de la notación en la época de Bach, lo que justifica los siete últimos apartados dedicados a las normas históricas de interpretación de este repertorio. Lo esencial para Zigante es mantener el estilo propio de la música dentro de las características de un instrumento de cuerda pulsada como la guitarra (Zigante, 2001: XXV).

En los siguientes apartados (Articulación, Interpretación del ritmo, Desigualdad, Adornos, Ornamentación y Dinámicas) se nos ofrece un breve resumen de normas de interpretación que el propio autor considera como una aproximación no exhaustiva y recomienda la lectura de la obra de Jean-Claude Veilhan *Les Règles de l'interprétation Musicale à l'Époque Baroque générales à tous les instruments* (obra que se incluye en la bibliografía de esta tesis en su versión en lengua inglesa). Este tipo de exposición de principios estilísticos clarifica la visión histórica de la interpretación del autor.

A pesar de estar completamente digitada para la mano izquierda, como es habitual en las ediciones interpretativas para guitarra, Zigante respeta los arcos de fraseo indicados por Bach en la partitura, algo poco frecuente en este tipo de ediciones. En algunos casos se ofrecen a pie de página pentagramas *ossia* que proponen alternativas a la interpretación principal propuesta.

Hay que destacar, por último, la edición de la partitura del *loure* de la *Partita* BWV 1006a, en la que Zigante ofrece en un sistema de dos pentagramas la versión con la ornamentación indicada y, en el inferior, la versión con los ornamentos desarrollados, como vemos en la figura 119.



Figura 119: Desarrollo de la ornamentación del *loure*. Zigante

En definitiva, podemos afirmar que la edición de Frédéric Zigante sigue el estilo de las modernas ediciones interpretativas, realizadas por intérpretes solventes y con un criterio científico que las convierte en un material sólido y útil para los estudiantes y para todo aquél que quiera conocer cómo se aproxima un intérprete a su repertorio.

2.3. Codificación del Segundo Grupo: Otras Partituras de Referencia

2.3.1. Codificación de la Categoría Las Sonatas Metódicas de Telemann. Un Precedente del Siglo XVIII

Originalmente, las doce *Methodische Sonaten* para violín o flauta travesera de Georg Philipp Telemann fueron publicadas en dos volúmenes en 1728 y 1732, respectivamente. Nosotros hemos consultado aquí la edición publicada en 1955 por la editorial alemana Bärenreiter de las *sonatas* en sol menor y la mayor procedentes del *Urtext* de la edición de las obras completas de Telemann (*Telemann-Ausgabe*) que la misma editorial comenzó a publicar en Kassel en 1950.

El interés para nuestra investigación de estas piezas se encuentra en el carácter “metódico” que se anuncia en el título. En el breve prefacio (en alemán y en inglés) de la edición consultada aparece una referencia a la prensa de la época en la que se explica el fin de estas piezas: “[Las *sonatas*] serán de gran utilidad para aquellos que deseen aplicarse en el estudio de la ornamentación cantabile”. Estamos, por tanto, ante una partitura que

pretende formar al instrumentista en el arte de la ornamentación de una melodía, es decir, ante una propuesta didáctica del compositor.

Telemann trata de mostrar por medio de estas sonatas cómo añadir la ornamentación pertinente a una pieza. Para ello, proporciona la parte solista²³ de los movimientos lentos, que son los que requieren de una profusa ornamentación, en dos versiones: en el primer pentagrama presenta la línea melódica tal cual, como habitualmente en la música impresa de la época y, en el segundo, la misma melodía con la ornamentación escrita.

La comparación de ambas lecturas debiera ayudar al estudiante a familiarizarse con los adornos propios de la ornamentación francesa y con los pasajes melódicos de la ornamentación italiana, así como a ir formando su gusto y su criterio. En la figura 120 encontramos un ejemplo de los primeros compases del *Adagio* de la Sonata en sol menor.

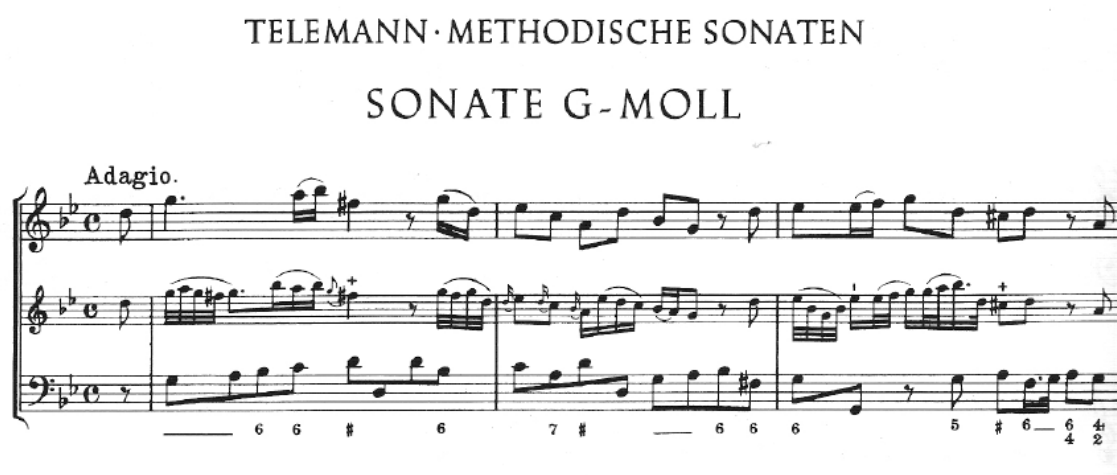


Figura 120: *Adagio* de la Sonata en sol menor de Telemann

Como podemos comprobar aquí, la línea melódica se encuentra muy enriquecida con todo tipo de adornos y disminuciones, para lo cual la notación de dicha línea ha sido notablemente alterada. Así, la negra de la caída del tiempo se transforma en la versión ornamentada en un grupo de cuatro

²³ Como es habitual, las Sonatas están escritas con un acompañamiento de bajo continuo no desarrollado.

fusas más una corchea con puntillo y una semicorchea (ver detalle en figura 121).



Figura 121: detalle de la transformación de la figuración

En la edición de Bärenreiter podemos observar cómo la línea melódica “desnuda” está escrita en un pentagrama más grande que la propuesta de ornamentación del compositor. Hay que tener en cuenta, por último, que la ornamentación que Telemann propone aquí no es la única posibilidad ni tiene por qué ser la mejor de las ornamentaciones posibles, sino que tan solo se trata de un modelo.

2.3.2. Codificación de la Categoría Estudio n° XVI de Leo Brouwer. Un Precedente Moderno

El estudio número XVI de Leo Brouwer pertenece a la cuarta serie de sus *Estudios Sencillos* (1972). La obra de este compositor cubano ha marcado el repertorio de guitarra de la segunda mitad del siglo pasado y sus veinte *Estudios Sencillos* constituyen materia de estudio obligada en los conservatorios de música. Dentro de esta serie de estudios, la partitura del número XVI posee unas características de edición de interés para nosotros.

Este estudio, subtítulo “para lo ornamentos”, aplica técnicas de ornamentación similares a los de la música barroca al contexto del lenguaje propio del compositor. El principio del estudio, con las figuraciones con doble puntillo, recuerda inevitablemente al recurso de la desigualación que se aplica a pares de notas iguales en la música antigua (ver figura 122).



Figura 122: arranque del estudio XVI de Leo Brower

De esta manera, el compositor parece haber aplicado las normas de ornamentación de la música de otra época a su escritura, modificando ficticiamente la notación para que se adapte a la transcripción de la ornamentación, de manera similar a como veíamos en las *Sonatas Metódicas*. Además, en determinados pasajes, Brouwer refleja por medio de un pentagrama adicional de menor tamaño bajo dichos pasajes, cuál sería la indicación tradicional que determinaría el tipo de ornamentación aplicado (ver figuras 123 y 124).



Figura 123: Empleo de pentagrama adicional (I)



Figura 124: Empleo de pentagrama adicional (II)

Este empleo de la comparación de dos maneras equivalentes o complementarias de referirse a un pasaje musical recuerda a la propuesta de Telemann o a la versión comentada en el grupo central de las sonatas y *Partitas* de violín a cargo de Carl Flesch.

2.3.3. Codificación de la Categoría *Fabric*, de Henry Cowell. Alternativas a la Notación Tradicional

La partitura de *Fabric*, compuesta hacia 1917, es representativa de la música experimental para piano que Cowell compuso a finales de la década de 1910 y durante la de 1920. Esta obra es bastante más compleja que otras composiciones posteriores, como *Aeolian Harp* (1923), y refleja el interés del compositor por las nuevas estructuras rítmicas, algo que trataría de forma bastante extensa en su primera obra ensayística *New Musical Resources* (Nueva York, 1930).

En esta obra se aplica una subdivisión diferente de la blanca que completa el compás de dos por cuatro a cada una de las tres voces en que está escrita. Así, la voz superior divide el compás en seis o siete partes, la voz intermedia en cinco partes y la voz inferior en ocho o nueve. En lugar de anotar estas subdivisiones con los corchetes y los números tradicionales (como los que se utilizan para los tresillos, la más antigua de las subdivisiones no binaria), Cowell diseña una notación especialmente ideada, la cuál es explicada en el prólogo de la partitura:

“Explicación de los nuevos ritmos y notas

Una nota entera (♩) es la unidad mediante la cual se mide el resto de los valores. Por ejemplo, una corchea (♪) se llama también un octavo porque ocupa un octavo del valor de una nota entera; una negra (♩) es llamada así porque ocupa un cuarto del valor de una nota entera, y así sucesivamente.

El único sistema regular para subdividir una nota entera es la división binaria, en dos mitades, cuartos, octavos, etc... Si se desea realizar notas de otros valores, por ejemplo notas que ocupan un doceavo de una nota entera, se denomina “tresillos de corchea” y se escribe como corcheas, con el número 3 sobre ellas, por lo tanto $\overset{3}{\text{tripleta}}$. ¿Por qué no llamarlos notas doceavas²⁴, como sería lógico? [...]” (Morgan, 1998/1992: 284).

Cowell continúa reflexionando acerca de las divisiones no binarias de la unidad y propone una nueva notación que conlleve esas relaciones. El cuadro de las nuevas figuraciones propuestas lo encontramos a continuación en la figura 125.

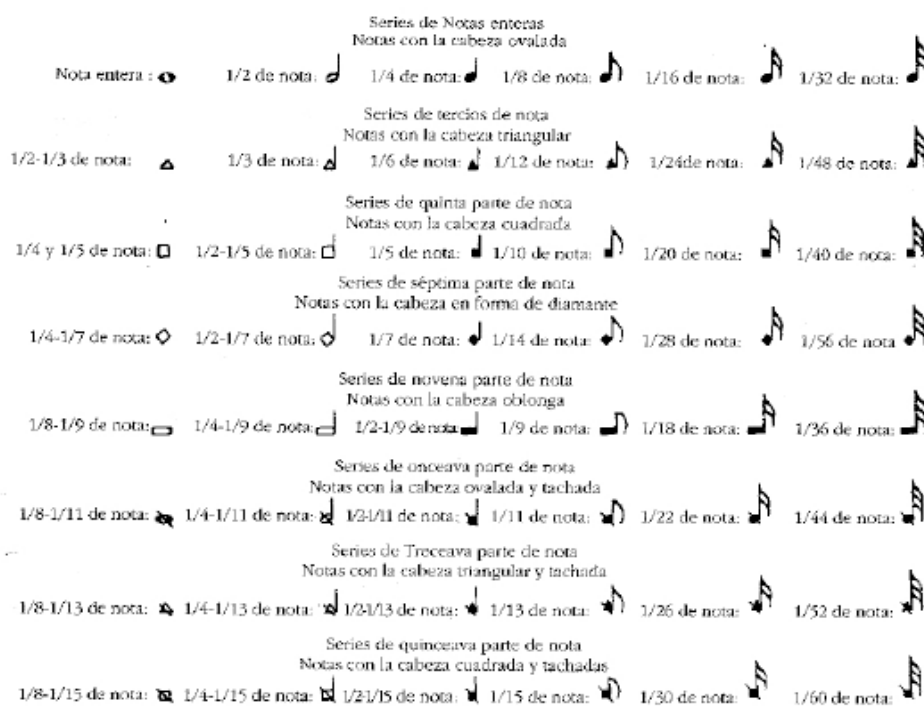


Figura 125: Series de divisiones de la nota entera (Cowell)

Para demostrar la eficacia de este nuevo sistema de notación, el autor presenta el segundo compás de *Fabric* escrito tanto en notación antigua como

²⁴ En inglés norteamericano se nombran las figuras en función de su relación con la redonda, que es la “nota completa” (*whole note*). Así, la blanca es “media nota” (*half-note*), la negra “un cuarto” (*quarter note*), la corchea “un octavo” (*eighth-note*), etc.

moderna, demostrando ser esta última mucho más clara una vez comprendido su significado (figura 126).



Figura 126: Escritura tradicional versus el sistema propuesto por Cowell

El resultado de las reflexiones de Henry Cowell es la partitura de *Fabric*, cuyos primeros compases vemos en la figura 127. El problema del empleo de una notación como ésta, que supone un cambio profundo en la práctica de la escritura musical, es que requiere de un esfuerzo extra por parte del lector, que no está habituado a este sistema de escritura, mucho más preciso pero a la vez más complejo.

Aunque la propuesta de Cowell quedó muy lejos de generalizarse en los sistemas de notación de la música occidental, en la actualidad los compositores idean constantemente sistemas que les permitan expresar la música tal y como ellos la conciben, ya estén estos sistemas más o menos lejos de las prácticas tradicionales, lo que hace evolucionar las posibilidades expresivas de la partitura.

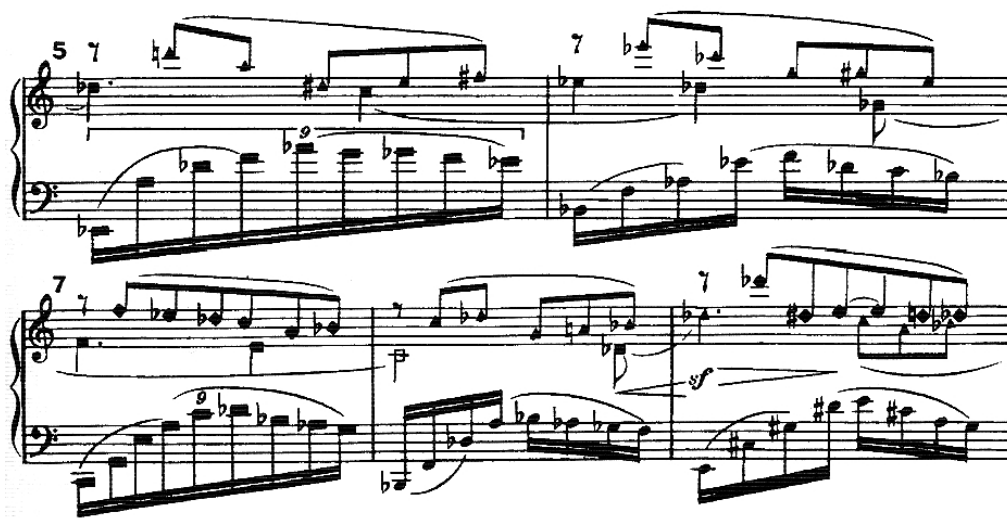


Figura 127: Compases 5 a 9 de *Fabric*

CAPÍTULO IV. TEORÍA: PROPUESTA EMERGENTE PARA LA EDICIÓN DE PARTITURAS MODERNAS CON FINES DIDÁCTICOS BASADAS EN CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

1. DISCUSIÓN

En este capítulo discutiremos los aspectos constituyentes de nuestra teoría. En la sección final encontramos el resumen de estos aspectos, que constituye la propuesta teórica en sí misma. Los detalles de la aplicación técnica sobre las *Suites* para laúd de Johann Sebastian Bach y las aplicaciones didácticas se discutirán en el capítulo siguiente.

Gracias a los datos codificados en las distintas categorías surgidas a lo largo de la investigación y de su comparación constante, nos encontramos ahora en situación de extraer una teoría que emerja del proceso de investigación con el fin de dar respuesta a nuestra hipótesis inicial. Dicha hipótesis planteaba la posibilidad de preparar partituras de música antigua basadas en la representación de la convención interpretativa con fines didácticos. En la edición de estas partituras debían aplicarse los criterios teóricos relacionados con la práctica interpretativa, funcionando como una valiosa herramienta didáctica para la transmisión de los aspectos esenciales del estilo interpretativo.

Nuestra teoría emergente va a consistir en una propuesta de criterios para la edición de partituras modernas con fines didácticos. Estas partituras que, como ya hemos dicho, deberán basarse en criterios históricos para la interpretación, suponen una modernización de los textos musicales originales.

Los criterios históricos aplicables a las partituras seguirán la línea de los codificados aquí²⁵. El carácter histórico de estos criterios determina un grado de flexibilidad en función de la localización temporal del origen de la pieza y de su contexto geográfico y social original, además de la libertad atribuida al intérprete para obrar en función de su propio gusto estilístico. Sin embargo, partiendo del concepto de articulación y de los aspectos fundamentales que hemos estudiado y consignado estamos provistos de una base estable en el contexto general de la música antigua y son, por tanto, una referencia clara y concreta de la noción de estilo aplicable a las partituras.

La intervención sobre las partituras originales no debe justificarse por razones de imperfección o por el carácter incompleto de éstas, sino, como discutíamos al comienzo de este trabajo²⁶, porque el contexto intelectual y social en el que se inscribían ha desaparecido, llevándose consigo sus convenciones y su noción de estilo y buen gusto en la interpretación musical. Es esta, por tanto, una propuesta de mirar hacia el pasado desde el presente, y de servirnos para la enseñanza de la música de un tiempo pasado de los medios de que disponemos en nuestro momento histórico actual, en lugar de emplear únicamente los recursos utilizados en el momento contemporáneo al repertorio a estudiar.

Hemos visto, además, cómo tanto en la antigüedad como en la época contemporánea, los músicos han jugado con la notación para aclarar los conceptos. En 1717 François Couperin nos dice: “Así como existe una gran separación entre Gramática y Oratoria, hay también una infinita distancia entre tablatura y buena ejecución [...] La manera en que escribimos es diferente de la forma en que tocamos”. (Veilhan, 1977:VIII). Los tratados históricos de interpretación, entre los que podemos destacar, por su

²⁵ Ver apartado 1 del Capítulo III, Codificación, de la segunda parte de esta tesis.

²⁶ Ver apartado 2. Problema, dentro del Marco teórico de esta tesis.

significación, el de flauta de Johann Joachim Quantz, el de teclado de Carl Philipp Emanuel Bach y el de violín de Leopold Mozart, empleaban habitualmente el recurso de “así se escribe” y “así se interpreta” para demostrar cuáles eran las diferencias entre la música escrita y la interpretación.

Como ya reseñábamos también en el planteamiento de nuestra hipótesis inicial, el propio Carl Philipp Emanuel Bach reconoce en su tratado que algunas de las diferencias existentes entre notación e interpretación podrían salvarse con una notación más precisa, como deja bien claro la siguiente cita, extraída de su discusión acerca de la interpretación de las notas con puntillo y de las notas cortas que lo acompañan:

“[...] Sin embargo, en *tempos* rápidos las sucesiones de puntillos se interpretarán como silencios, no obstante la aparentemente opuesta exigencia de la notación. Una notación más exacta eliminaría tal discrepancia. A falta de ella, no obstante, el contenido de una pieza deberá verter luz sobre los detalles de su interpretación” (Bach, 1759/1949: 157).

Por tanto, estamos convencidos de que una edición de partituras con fines didácticos en las que se altere la notación para eliminar, en la medida de lo posible, las discrepancias entre interpretación y notación se revela para nosotros en la actualidad no sólo como algo factible, sino necesario.

Ahora bien, la primera cuestión que debemos dilucidar es bajo qué criterios modificar la notación. Hemos visto dos tendencias fundamentales a la hora de intervenir la notación de una partitura. De un lado, las partituras intervenidas empleando notación convencional, es decir, alterando exclusivamente los valores originales de las notas, incluyendo pasajes ornamentales etc., pero sin emplear signos o sistemas gráficos que requieran de una explicación detallada. De otro, aquellas que proponen el empleo de signos poco convencionales, la mayoría de las veces ideados por el autor de la intervención, los cuales requieren de una explicación aparte.

En lo que respecta al empleo de notación convencional podemos destacar, de las partituras que hemos podido examinar en el Capítulo III (Codificación), de la Segunda Parte de esta tesis, la edición de Carl Flesch de las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo de Bach²⁷; las partituras en las que se desarrolla la ornamentación sugerida por el compositor o proponen una no indicada en origen, como la versión de Karl Scheit de la *Sarabande* BWV 996²⁸, la elaboración del *loure* BWV 1006a de Zigante²⁹, o las propuestas para su propia música de Telemann³⁰ en las *Methodischen Sonaten*, además del juego inverso en Brouwer³¹, que determina con qué ornamento se corresponde lo escrito en origen en su estudio XVI. En realidad todas las intervenciones realizadas en las ediciones prácticas de la música de J. S. Bach analizadas en el apartado 2.5., muchas veces con un sentido crítico e histórico escaso o poco claro, se sirven fundamentalmente de notación convencional.

En el lado de las partituras realizadas con sistemas de notación no convencionales, encontramos la temprana edición de 1929 de las *suítes* para violonchelo solo de Bach a cargo de Diran Alexanian³², que realiza un creativo empleo de la notación para indicar el fraseo, el sistema de líneas empleado por Ghiglia en el *Preludio* BWV 1006a para indicar el fraseo y la longitud de los motivos³³ y la desviación total de los planteamientos tradicionales de Henry Cowell en la escritura de *Fabric*³⁴.

Dado la intención didáctica de las partituras que proponemos realizar, consideramos poco adecuado el diseño y empleo de sistemas de notación y signos o convencionales que supongan un escollo o una dificultad añadida

²⁷ Apartado 2.2.3.

²⁸ Apartado 2.2.6.

²⁹ Apartado 2.2.13.

³⁰ Apartado 2.3.1.

³¹ Apartado 2.3.2.

³² Apartado 2.2.2.

³³ Apartado 2.2.9.

³⁴ Apartado 2.3.3.

para el estudiante. Por tanto, intervendremos las partituras sirviéndonos de una notación convencional. Partiendo de la afirmación de Engramelle de que en la interpretación cada nota es parcialmente sostenida y parcialmente silencio, nos serviremos del uso de *silencios articulatorios* para realizar la partitura, es decir, modificaciones en la duración de las figuras que las conviertan en figura-silencio. Además, alteraremos la unión o separación de las plicas en función de nuestras necesidades de articulación. Estos dos sistemas de intervención constituyen el fundamento de nuestra propuesta teórica.

Somos conscientes de la imposibilidad de representar gráficamente los grados de separación que produce la articulación en toda su variedad, algo imposible y cuyo intento nos llevaría a emplear figuraciones excesivamente sofisticadas y poco útiles. No obstante, proponemos un modelo de grados de articulación que permita indicar una articulación más marcada, necesaria para los movimientos rápidos y rítmicos y otra más suave para los movimientos lentos y melódicos.

En el siguiente cuadro, etiquetado como figura 128, se muestra nuestra propuesta de representación de los distintos niveles de articulación:



















negra	negra con puntillo	corcheas	semicorcheas
			
			
			
			

Figura 128: Cuadro Básico de Niveles de Articulación

Como podemos observar, este cuadro establece cuatro niveles de articulación para negras, negras con puntillo, corcheas y semicorcheas. Hemos considerado innecesario incluir también la representación gráfica de la articulación de redondas y blancas, que no plantean problemas conceptuales tomando como modelo este cuadro básico, así como de la fusa (en caso de requerirse la división de una fusa tan solo sería razonable, dentro de este marco, la separación de su plica o su división en dos mitades, fusa-silencio). A continuación comentamos estos niveles:

- i. En el primer nivel, hallamos la figura sin ninguna alteración, tal y como deberá aparecer en caso de una articulación casi imperceptible, tendente al *legato*.
- ii. En el segundo nivel, representamos una articulación suave, pero perceptible. En el caso de la negra y la negra con puntillo se ha recurrido al empleo de silencios. Estos silencios consumen una cuarta parte de la figura en el caso de la negra y una sexta parte de su valor en el caso de la negra con puntillo, es decir, un silencio de semicorchea en ambos casos. Sin embargo, en el caso de corcheas y semicorcheas la articulación leve se indicará mediante la separación de plicas. Así pues, dos corcheas desunidas (♩ ♩) presentan una articulación mayor que si se encuentran unidas por un corchete (♩♩). En el caso de las semicorcheas, por último, vemos como en lugar de desligar la figura del grupo tan solo se ha seccionado el corchete. Para mayor claridad en la comprensión de la representación de la articulación leve en las semicorcheas, el cuadro incluye un ejemplo de aplicación sobre el pentagrama. Hay que decir que no consideramos la sección del corchete de las semicorcheas como un uso no convencional de la notación, ya que el empleo de figuraciones del tipo  o  son habituales.

- iii. En el tercer nivel la articulación es ya clara y marcada. En el caso de la negra el silencio supone la mitad de su valor; en el de la negra con puntillo una tercera parte y en la corchea un cuarto. Vemos cómo en las semicorcheas se recurre ahora a la separación de la nota del resto del grupo para marcar la articulación. De nuevo el cuadro incluye un ejemplo para las semicorcheas.
- iv. En el cuarto nivel, por último, la articulación es dura y el silencio ocupa una parte importante de la duración de la figura: las tres cuartas partes de la negra, los dos tercios de la negra con puntillo y la mitad de corcheas y semicorcheas. En lo que respecta a las semicorcheas, vemos cómo se nos plantean diversas posibilidades de articulación. Estas posibilidades, equivalentes a priori ya que se ofrecen dentro de un mismo nivel, se pueden considerar y emplear también como matizaciones en la articulación de las semicorcheas o combinarlas para esclarecer el fraseo. Para ilustrar estas posibilidades hemos extraído de la *fuga* BWV 997 un pasaje en semicorcheas y lo hemos articulado a este nivel utilizando diversas posibilidades de presentación, lo que ha modificado el fraseo general sugerido (véase figura 129).

El pasaje en cuestión consiste en dos grupos de semicorcheas que desarrollan un mismo patrón. En ambos casos las semicorcheas descenden por grados conjuntos formando una escala para proceder por saltos en sentido contrario en las dos últimas figuras del grupo. Obsérvese en la figura 129 que, en los casos 1 y 3, la continuidad de la escala, que acaba en una nota corta, y la separación de las notas que proceden por saltos es clara y, por tanto, son dos posibilidades equivalentes. Sin embargo, en los casos 2 y 4 parece sugerirse un fraseo diferente, articulando un primer grupo con las tres primeras notas de la escala y un segundo con los dos amplios intervalos que se forman. Este fraseo parece

entrar en contradicción con el acompañamiento, originalmente de negra corchea, que coincide de manera más coherente en los casos 1 y 3 y queda indicado con especial claridad en el 3.



Figura 129: Diversas posibilidades de indicar la articulación

Observando el cuadro de la figura 128 y los comentarios anteriores podemos comprobar que las relaciones duración-silencio en un mismo nivel de articulación no son matemáticamente idénticas, algo que consideramos que no tendría sentido, dado que la reducción de la figuración no puede ser experimentada de la misma manera en el espacio de tiempo en que suena una negra que en el de una semicorchea. Sin embargo, si tomamos dos figuras divisibles por dos, negras y corcheas y observamos más detenidamente, encontraremos que sí existe una proporcionalidad dentro de un mismo nivel de articulación.

Así, la relación matemática del silencio con respecto a la figura en los tres niveles de articulación de negras y corcheas es siempre $1/4$ de figura menor en las corcheas. Es decir, cuando la negra se articula con un silencio de semicorchea, un cuarto de su valor ($\text{♩} \text{ } \text{̣}$), la corchea se articula sin silencios ($\text{♪} \text{ } \text{♪}$); cuando el silencio ocupa la mitad, dos cuartas partes, del valor de la negra, ($\text{♩} \text{ } \text{̣}$), la corchea se articula en una cuarta parte de su valor ($\text{♪} \text{ } \text{̣} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{̣}$); y cuando la negra es absorbida en sus tres cuartas partes por el silencio en una

muy marcada articulación ($\text{♩} \gamma$), la parte de sonido de la corchea queda reducida a la mitad ($\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$). Asimismo, la proporcionalidad entre los niveles de articulación de corcheas y semicorcheas es más sutil y no matemática, sino gráfica. Una proporcionalidad matemáticamente exacta del tipo que se muestra en la figura 130 nos parece menos práctica, sobre todo en los niveles más marcados y en las figuras más breves.

negra	corcheas	semicorcheas
♩	$\text{♩} \text{ ♩}$	$\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$
$\text{♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$
$\text{♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$
$\text{♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$	$\text{♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma \text{ ♩} \gamma$

Figura 130: Proporción matemáticamente exacta de la articulación

Por último, y en cualquier caso, hay que tener presente que el Cuadro Básico de Niveles de Articulación que proponemos en la figura 128 no debe considerarse como un sistema rígido al que se deberá adaptar cualquier repertorio, sino todo lo contrario, pues se trata de un modelo flexible de carácter general que establece el principio básico para determinar la articulación, pero no todas las posibilidades de la práctica real.

Así, por ejemplo, si en un compás binario encontramos un tresillo de corcheas con un salto en la última nota acompañado por una negra en la voz inferior (ver figura 131) y consideramos que, dado el contexto general, dicha negra debe estar articulada de una manera clara, podría ser útil dividir la figura por tres en lugar de por dos o cuatro, convirtiendo por tanto la negra en un tresillo del que dos partes son sonido y una silencio articulatorio. De esta

manera las articulaciones de la voz superior e inferior serían coherentes entre sí.

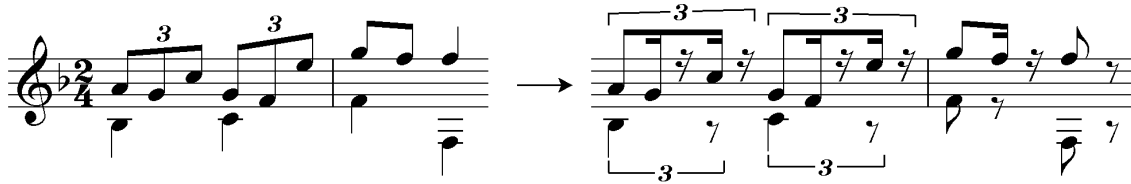


Figura 131: Articulación de las negras en coherencia con la voz superior

Además de los niveles de articulación explicados, mediante los cuales se separa una nota de su inmediata, podemos emplear arcos (ligaduras de fraseo), para indicar que un grupo de notas se encuentra bajo una misma articulación o para indicar la intención de que suenen muy unidas. El empleo de arcos para indicar el fraseo tendrá por tanto las siguientes utilidades:

1. Indicar que las notas deben sonar muy unidas, *legato* o, podemos decir, *cantabile*.

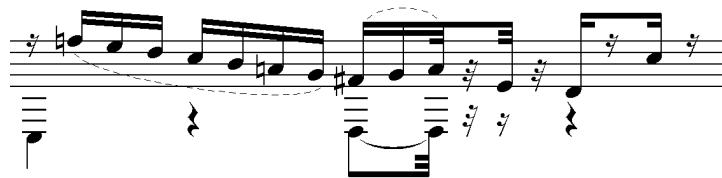


Figura 132

2. Indicar un movimiento general dentro de un motivo o pasaje con articulaciones internas.

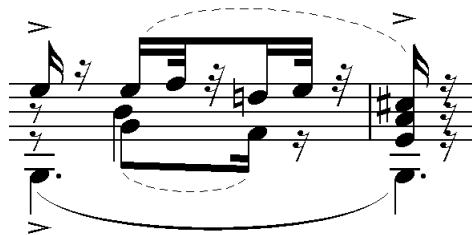


Figura 133

- Indicar un movimiento general dentro de un pasaje que ya emplea arcos a un nivel menor.

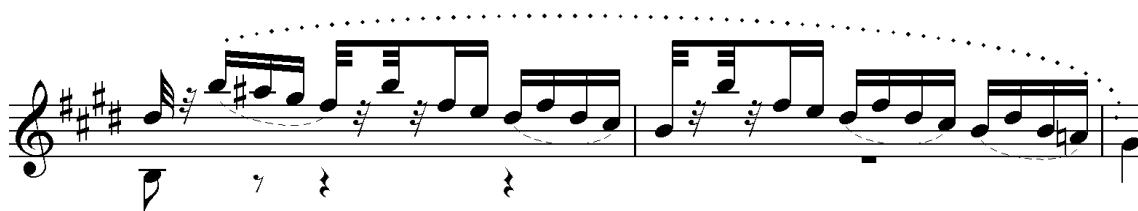


Figura 134

El empleo descrito de los arcos de fraseo resulta completamente convencional. Si observamos las figuras 132 y 133 veremos que los arcos empleados están dibujados por una línea discontinua. Este empleo es adecuado cuando en la partitura existen originalmente arcos indicados por el compositor, pues es un sistema eficaz para diferenciar unas indicaciones de otras. La utilización o no de este recurso dependerá del nivel educativo al que esté destinada la partitura y de las necesidades mismas de la edición.

Asimismo, en la figura 134 hemos empleado dos tipos de línea diferente para denotar distintos niveles en el fraseo, recurso que proponemos en caso de combinarse arcos en distintos niveles. Incluso en el caso de que no existieran arcos a un nivel menor en el caso del ejemplo de la figura 134, si se han utilizado anteriormente o aparecen con posterioridad en la misma pieza arcos en un nivel menor, es conveniente diferenciar unos de otros, para lo que la línea punteada nos parece lo más adecuado.

Aunque uno de estos arcos, o toda una articulación, se repita exactamente igual en varios pasajes, sean o no éstos consecutivos, no se obviará la articulación anotada, sino que se volverá a escribir. La costumbre en la música antigua no era ésta. C. P. E. Bach advierte que “es conveniente costumbre poner las indicaciones adecuadas sólo en las primeras de una sucesión de notas separadas o *legato*, siendo evidente que todas las notas se tocarán de

manera similar hasta que otro tipo de indicación intervenga” (Bach, 1759/1949: 154-155).

Esta práctica es muy habitual también fuera del ámbito de la música antigua. Sin embargo, en un afán de rigor, proponemos contradecir esta advertencia. Dicho afán de rigor no es gratuito, sino que se trata de cerrar la puerta a la ambigüedad, pues no queremos dar por hecho que el alumnado ya ha interiorizado este concepto de la continuidad en la articulación.

Es más, puesto que nuestra intención didáctica es la mencionada interiorización de la articulación, la repetición es una herramienta de incuestionable valor para la asimilación del modelo. Obsérvese en la figura 135 cómo los cuatro compases tienen idénticas indicaciones de articulación para las mismas estructuras rítmico-melódicas, no habiéndose omitido ninguna en ningún caso.

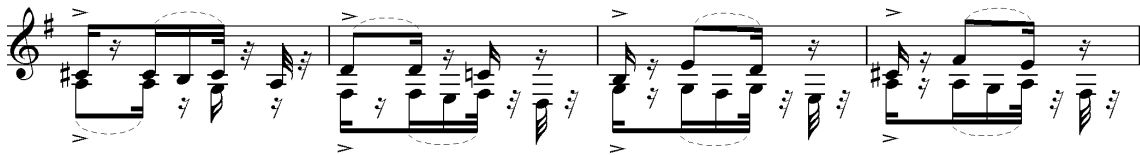


Figura 135: Rigor en la indicación de la articulación, aun cuando se repite el modelo

En general, la claridad en la diferenciación de las intervenciones realizadas de aquello que proviene directamente de la mano del compositor es un aspecto fundamental. Las propuestas de Telemann y Brouwer para mostrar las diferencias entre un pasaje y su desarrollo musical y, sobre todo, la edición de las Sonatas y *Partitas* para violín solo de J. S. Bach, de mano Carl Flesch (1930), nos parecen la mejor opción. Es decir, proponemos presentar un sistema de dos pentagramas, en cuya parte superior se halle, en un tamaño menor, la fuente original y, en el inferior, la propuesta de interpretación.

Aunque, como acabamos de afirmar, nosotros proponemos preparar las partituras en un sistema de dos pentagramas, debemos decir que a la hora de

realizar ediciones interpretativas con un espíritu crítico encontramos todo tipo de soluciones al dilema de cómo presentar el texto original. Los más pragmáticos remiten al lector a la fuente mediante una bibliografía³⁵, aunque lo más frecuente es incluir un aparato de notas al final o al principio de la obra con el listado detallado de intervenciones editoriales³⁶. Otros incluyen un aparato de notas al pie en la misma partitura³⁷ o incluso introducen extensos comentarios acerca de la interpretación, de manera que cada página contiene tan solo uno o dos sistemas, como ocurre en las ediciones de las sonatas para piano de Beethoven de Arthur Schnabel o en las obras de Chopin de Alfred Cortot.

Consideramos, sin embargo, que el sistema de presentar conjuntamente la fuente y la propuesta permite trabajar sobre la partitura sin tener que recurrir constantemente al aparato de notas o a una partitura paralela para resolver cualquier duda, pues toda la información se encuentra a la vista lo que facilita el trabajo. Además, este sistema permite diferentes acercamientos a la obra, según las necesidades del lector, bien leyendo principalmente del original y contrastando las propuestas del editor con el propio criterio, bien partiendo de la versión propuesta teniendo presente la notación original. El único inconveniente es el aumento del número de páginas, algo que, dados los beneficios que nos proporciona este tipo de presentación, nos parece altamente compensado.

Podemos añadir también que, dado que las danzas poseen una estructura rítmica muy concreta en algunos casos, es preciso destacar este esquema rítmico de alguna manera, a fin de que sea realmente el motor del movimiento de la pieza y que no se diluya en la interpretación. Nosotros proponemos

³⁵ Es el caso, por ejemplo, de la edición para guitarra de la obra para laúd de Bach a cargo de Zigante (apartado 2.2.13. de la Codificación).

³⁶ como realiza Karl Scheit en sus ediciones de música de Bach (apartado 2.2.6. de la Codificación).

³⁷ Gangi, Carfagna y Antonioni lo hacen. Ver figura 109 (apartado 2.2.10 de la Codificación).

indicar por medio de una línea rítmica, igual a las empleadas para la percusión, el mencionado esquema de la danza. Este esquema podría encontrarse al principio de la partitura, antes del comienzo, o bien a modo de pentagrama *assia* sobre el primer compás.

De estas dos opciones nosotros nos decantamos por la segunda, que superpone completamente el esquema rítmico con la figuración real, tal y como se puede observar en la figura 136. De nuevo podríamos contemplar otras posibilidades de representación, sin embargo, consideramos esta discusión suficientemente debatida anteriormente y nos atenemos a lo concluido anteriormente en cuanto a la presentación del original en la partitura.



Figura 136: Representación del esquema rítmico de la danza sobre el primer compás

Este recurso resultará muy útil para ciertas danzas como la *gavotte*, la *courante* o las danzas en ritmo ternario ya que muestran la concordancia con la articulación escrita. Véase, de nuevo en la figura 136, cómo el esquema rítmico justifica y concuerda con el empleo de doble puntillo en la articulación.

Obsérvese, también en la figura 136, el empleo de reguladores de dinámica. La utilización de reguladores de dinámica quedará relegada a las presentaciones esquemáticas de este tipo, no debiendo aparecer en la partitura, pues consideramos que es una simbología que en cierta medida nos transporta

estilísticamente fuera del contexto de la música antigua. Por esta razón, si es necesario para el contexto didáctico al que está destinada, la partitura deberá incluir al principio la explicación de la interpretación estilísticamente correcta de un arco escrito³⁸.

Si bien danzas como la *allemande* son mucho más simples rítmicamente que la *courante* representada en la figura 136 y su origen danzable está más diluído que en las danzas ternarias, la aportación de un esquema subyacente no deja de resultar útil.

Por último, debemos contemplar la cuestión de la ornamentación. A la representación gráfica de la ornamentación se ha dedicado mucha más atención que a la de la articulación, a la que nuestro trabajo supone una aportación importante. Hemos visto cómo las *Sonatas Metódicas* de Telemann³⁹ atendían a esta cuestión, así como las partituras de música para laúd de Bach preparadas por Scheit o Zigante⁴⁰.

Teniendo en cuenta la importancia de la ornamentación en el repertorio que nos ocupa, como mínimo se deberá desarrollar una propuesta para la ornamentación francesa indicada por el compositor en caso de existir estas indicaciones y se deberán añadir los trinos obligados en las cadencias⁴¹. El desarrollo de una propuesta de ornamentación mayor dependerá de las intenciones didácticas y de las posibilidades ofrecidas por la partitura en concreto.

³⁸ Ver apartado 1.2.1. Codificación de la categoría Arcos, en el Capítulo III (Codificación) de la segunda parte de esta tesis.

³⁹ Apartado 2.3.1. de la Codificación.

⁴⁰ Apartados 2.2.6. y 2.2.13. de la Codificación.

⁴¹ Ver apartado 1.4.2. Codificación de la categoría ornamentación, apartado d), Capítulo III de la Segunda Parte de esta tesis.

2. PROPUESTA EMERGENTE PARA LA EDICIÓN DE PARTITURAS MODERNAS CON FINES DIDÁCTICOS BASADAS EN CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA:

Una vez discutidos los aspectos técnicos de nuestra teoría, surgida como una propuesta de criterios para la preparación de partituras con fines didácticos que muestren las características estilísticas de la música antigua, a continuación presentamos esquemáticamente, a modo de resumen, los criterios aquí discutidos, que dan forma a nuestra propuesta teórica.

- I. Las partituras deberán estar basadas en las normas estilísticas para la Interpretación con Criterios Históricos, partiendo del concepto de articulación como fundamento esencial.
- II. Se modificará la notación original en función de los distintos niveles de articulación que deberán ser reflejados. Para ello se empleará la notación convencional, sirviéndonos de las divisiones de las figuras en sonido-silencio que resulten más adecuadas al contexto musical y al nivel de articulación. Como modelo de los diferentes niveles de articulación susceptibles de ser plasmados en la partitura, hemos aportado el Cuadro Básico de Niveles de Articulación, representado en la figura 128.
- III. Se emplearán, además, arcos de fraseo para indicar una articulación *legato* o *cantabile* y para indicar un movimiento general dentro de un pasaje con articulaciones internas o en el que ya se emplean arcos a un nivel menor. Estos arcos se deberán diferenciar de los existentes en la partitura original, para lo que se emplearán líneas discontinuas y punteadas. El empleo de dos tipos diferentes de arcos permitirá, además, diferenciar distintos niveles dentro del fraseo con mayor claridad.
- IV. Aún cuando se reiteren en una pieza articulaciones idénticas, no se omitirá ninguna indicación de articulación ni se simplificará su representación. La

finalidad didáctica de esta medida es evitar la ambigüedad del texto y favorecer la asimilación de los modelos de articulación.

- V. Se presentará, junto a la versión intervenida con la representación de la articulación, la versión original de la fuente. El sistema para presentarla será preferentemente mediante un pentagrama situado en la misma página, sobre la versión con articulaciones y en un tamaño más pequeño. Esto favorecerá la posibilidad de comparación constante del original con la propuesta.
- VI. El carácter de la música de danza se indicará esquemáticamente en todas las piezas de este tipo y se representará por medio de una línea rítmica que se situará sobre el primer compás de la pieza. El uso de reguladores de dinámica estará reducido a estas representaciones esquemáticas, dado que no consideramos estilísticamente adecuado su empleo, como norma general, dentro de la partitura.
- VII. Se desarrollará, como mínimo una propuesta para la ornamentación francesa indicada por el compositor en caso de existir estas indicaciones. Se deberán añadir los trinos obligados en las cadencias.

Una vez establecidos los principios teóricos de nuestra propuesta, es preciso plantear su aplicación didáctica, algo que discutiremos en el segundo apartado del capítulo siguiente. Además, realizaremos la aplicación técnica de estos principios teóricos al repertorio de las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach. Como veremos a continuación, esta propuesta teórica para la preparación de partituras deberá ser flexible y determinar qué criterios de los establecidos deberán aplicarse y cuáles omitirse en función del objetivo didáctico concreto. La aplicación sobre el repertorio escogido, sin embargo, ha sido realizada en toda su complejidad.

CAPÍTULO V: APLICACIÓN TÉCNICA Y DIDÁCTICA

A continuación desarrollaremos la teoría surgida de nuestra investigación mediante su aplicación al repertorio de las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach y realizaremos una propuesta didáctica basada en el uso de este tipo de partituras como herramienta.

En el apartado 1 de este capítulo encontramos la propuesta para la utilización de las partituras realizadas en base a nuestro planteamiento teórico como herramienta para la didáctica de la Interpretación con Criterios Históricos. Como veremos, esta propuesta didáctica ha sido enfocada a partir del estudio de la música para laúd de J. S. Bach, tomando como modelo una de las danzas de mayor sencillez estructural de la *suite*, la *bourée*. En el desarrollo de esta propuesta didáctica daremos muestra de las diversas variantes de nuestra teoría que son aplicables a la partitura en función de las necesidades educativas.

Por su parte, en el apartado dos del presente capítulo se desarrolla un aparato crítico que expone los detalles de la aplicación práctica de la teoría en la preparación de las partituras de un repertorio del más alto nivel, concretamente de las *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach. Las partituras de las cuatro *suites*, completamente editadas, las podemos encontrar como Anexo I, dentro de la Cuarta parte de esta tesis.

El texto de este apartado pone de relieve todas las cuestiones específicas y todos los conflictos que se plantean a la hora de la aplicación real de los criterios propuestos en nuestra teoría. Este *corpus* de comentarios debiera acompañar a la publicación de las partituras, para que su sentido práctico y los fundamentos teóricos en los que se basa la edición, así como cada una de las decisiones que se han tomado ante cuestiones de especial dificultad, no queden ocultos al lector.

Para dar coherencia al texto y evitar caer en reiteraciones excesivas, hemos organizado el texto en función del tipo de pieza y no *suíte* a *suíte*. Esto significa que, por tanto, todos los comentarios referidos a los *preludios* se reúnen en un mismo apartado, e igualmente ocurre con cada una de las distintas danzas que integran la *suíte*, a las que hay que agregar la *fuga* de la *Suíte en do menor* BWV 997. A continuación comentamos la estructura exacta de cada una de las *suítes*.

El repertorio de las *suítes* para laúd de J. S. Bach está constituido por la *Suíte en sol menor*, BWV 995; la *Suíte en mi menor*, BWV 996; la *Sonata (Partita, Suíte) en do menor*, BWV 997 y la *Suíte en mi mayor* BWV 1006a. Cada una de estas obras consta de un *preludio* introductorio al que siguen un número determinado de piezas de origen danzable. Además, en la *Suíte en do menor* BWV 997 encontramos una *fuga*. La organización de los distintos movimientos es la que muestra la figura 137.

BWV 995	BWV 996	BWV 997	BWV 1006a
Preludio-Presto			<i>Preludio</i>
Allemande	<i>Preludio</i>		<i>Loure</i>
Courante	<i>Allemande</i>	<i>Preludio</i>	
Sarabande	<i>Courante</i>	<i>Fuga</i>	<i>Gavotte en Rondeau</i>
Gavotte I	<i>Sarabande</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Menuet I</i>
Gavotte II	<i>Bourée</i>	<i>Gigue</i>	<i>Menuet II</i>
Gigue	<i>Gigue</i>	<i>Double</i>	<i>Bourée</i>
			<i>Gigue</i>

Figura 137: Organización de las *suítes* para laúd de Bach

1. PROPUESTA DIDÁCTICA

Nuestra propuesta didáctica está enfocada a los distintos aspectos estilísticos de la Interpretación con Criterios Históricos a trabajar con el alumnado en función de la etapa en que se encuentre su conocimiento de la

materia en cuestión. Asimismo, establecemos las características requeridas en las partituras que emplearemos, siempre partiendo de nuestros planteamientos teóricos.

Contextualizamos esta propuesta dentro del estudio de la música para laúd de J. S. Bach con alumnados que, por tanto, tocarán instrumentos de cuerda pulsada, principalmente guitarra de seis cuerdas o algún tipo de laúd. En cualquier caso, nuestra investigación y nuestro enfoque no se ocupan de la técnica instrumental, que constituye una cuestión paralela a los intereses de nuestra tesis.

Con la intención de poder comparar mejor las diferencias entre las partituras preparadas para cada una de las etapas educativas, emplearemos un fragmento de una única composición musical en esta exposición, la cual editaremos de diferentes maneras en función de los objetivos de cada etapa. El fragmento que servirá de hilo conductor corresponde a la primera sección de la *bourrée* de la *Suite en mi menor BWV 996*. Esta pieza es una de las danzas más sencillas de las que encontramos en las *suites* para laúd de J. S. Bach y se emplea frecuentemente como material didáctico en los conservatorios de música. El fragmento original, extraído de la edición crítica de Paolo Cherici de 1996, lo encontramos en la figura 138.



Figura 138: Primera sección de la *bourrée* BWV 996 (Cherici, 1996)

En primer lugar, antes de realizar cualquier intervención en la notación, es preciso reducir a un único pentagrama el sistema de dos que originalmente Bach empleó para la redacción de su música para laúd. Esta reducción es imprescindible, dado que la música para instrumentos de cuerda pulsada se escribe normalmente en un solo pentagrama y, por tanto, los estudiantes y los instrumentistas en general no están habituados a leer en este tipo de formato, que se asemeja más a la música para teclado⁴². Este criterio se puede contrastar en todas las ediciones prácticas de la música para laúd de Bach codificadas en esta investigación⁴³. El resultado de esta simplificación lo encontramos en la figura 139. Esta versión simplificada constituirá la base sobre la que preparar las partituras en función de nuestros planteamientos teóricos.

Bourée



Figura 139: Versión de la *bourée* en un solo pentagrama

⁴² Para más detalles acerca de la música para laúd de Bach, consultar el Capítulo IV de la primera parte de esta tesis.

⁴³ Apartado 2.5. del Capítulo III (Codificación) de la segunda parte de esta tesis.

Los objetivos generales de nuestra propuesta didáctica son los siguientes:

- i. Proporcionar al alumnado las herramientas para reconocer las diferencias existentes entre los distintos estilos musicales dentro de la música de tradición culta occidental.
- ii. Interpretar la música antigua aplicando criterios históricos.

A estos objetivos generales podemos añadir dos objetivos específicos:

- iii. Comprender el concepto de articulación y su importancia como elemento esencial y generador del discurso musical.
- iv. Asimilar las implicaciones de la articulación en el fraseo y la interpretación de la música antigua.

Podemos dividir el proceso de culminación de estos objetivos en tres etapas o niveles que requerirán de un enfoque didáctico específico y, por tanto, de un tipo de partitura diferente. Cada una de estas etapas parte de uno o varios objetivos específicos y se puede identificar con un modelo de aprendizaje o pensamiento específico. La primera etapa la hemos denominado “de asimilación del estilo”, la segunda “de abstracción” y la tercera “de interpretación”.

1.1. Primera Etapa: Etapa de asimilación del estilo

En esta etapa trabajamos con un alumnado que ya domina los rudimentos básicos de la técnica del instrumento lo suficiente como para abordar la práctica de la *bourée* BWV 996 de J. S. Bach. Los objetivos específicos en esta etapa son dos:

- i. Ejecutar con precisión y musicalidad una partitura de música antigua en la que la articulación aparece desarrollada.
- ii. Interiorizar progresivamente las características del estilo.

Debemos tener en cuenta que la información acerca de qué es lo que se debe tocar en el instrumento llega al alumnado por dos vías principales: la partitura y el profesor. En esta etapa es conveniente que el alumnado no halle dicotomías entre lo que ve y escucha ejecutar a su profesor en clase y lo que puede leer en la partitura, que tendrá que trabajar individualmente: no deberían existir ambigüedades entre la partitura y la interpretación. Tener claro qué debe ejecutar exactamente en cada momento, permitirá al discente sentirse seguro de sí mismo y asimilar la manera correcta de ejecutar la pieza. Por tanto, la partitura deberá reflejar las cuestiones estilísticas de la interpretación.

No parece conveniente, por tanto, que se ofrezca al alumnado en esta etapa una versión con articulaciones contrastada con el original, sino que para él la partitura debe ser única y completa en sí misma, sin debates conceptuales. En la figura 140 reproducimos la primera sección de la *bourée* con las características adecuadas para el desarrollo de este trabajo con el alumnado.

Podemos observar cómo se han aplicado los criterios de articulación acortando las negras para indicar una articulación claramente marcada e incluyendo acentos en la caída del tiempo y en las dos cadencias, en correlación con el estilo de la danza⁴⁴. Asimismo se ha incluido un ornamento de carácter obligado sobre la cadencia final que ha tomado la forma de un mordente superior desarrollado.

Trabajando con esta partitura el alumnado estará aplicando unos criterios de articulación adecuados a la interpretación de la música, de manera que para él el estilo interpretativo y la escritura se corresponden.

⁴⁴ Ver apartado 1.3.3. del Capítulo III de la Segunda Parte de esta tesis doctoral.

Bourée de la Suite en mi menor para laúd

Articulación de
Mario Alcaraz

Johann Sebastian Bach



Figura 140: Versión articulada de la *bourée*

Hacemos corresponder esta etapa del aprendizaje de la Interpretación con Criterios Históricos con el modelo teórico del aprendizaje observacional de Albert Bandura. Este modelo educativo se divide en cuatro estados (Gautier, Boeree; 2005):

- a. Atención a la presentación del modelo. En nuestro caso la suma de la interpretación ofrecida por el profesor y su correspondencia por escrito en la partitura.
- b. Retención. Es la representación mental del modelo, es decir, la forma en que el alumnado asimila el estímulo observado. En nuestro caso el estímulo es doble, pero unívoco, lo que lo refuerza, pues la representación es tanto visual (partitura) como auditiva (en el modelo ofrecido por la interpretación del profesor).

- c. Reproducción. Imitación del modelo a partir de la asimilación del mismo y no como mera mimesis. El alumnado *sabe* cómo suena una *bourée* y es capaz de identificarla y de reproducir su esquema rítmico mediante, por ejemplo, la percusión sobre una mesa o tarareando su esquema rítmico-melódico.
- d. Motivación. Aspectos como el éxito o los refuerzos positivos provocarán que el aprendizaje se afiance. El propio placer de experimentar la capacidad de hacer música y de emular al profesor, que aprueba su ejecución, es una valiosísima herramienta motivadora.

Cuando el alumnado ya ha afrontado suficientes piezas de música antigua con articulaciones se producirá la transición hacia la segunda etapa. Este momento de transición parece ideal para introducir, como nexo con la siguiente etapa, el concepto abstracto de la interpretación de un arco de fraseo. Para ello deberíamos trabajar con el alumnado una pieza con las mismas características que la del fragmento de la figura 140, pero que además incluyera el empleo de arcos de fraseo. De esta manera se podrá introducir al alumnado en el concepto de la interpretación implícita al arco⁴⁵.

La figura 141 muestra el fragmento de la *bourée* con el añadido de los arcos de fraseo. Obsérvese cómo no se han empleado líneas discontinuas ni punteadas para su representación, ya que no entran en conflicto con otros arcos. De hecho, en este momento de transición aún no resulta conveniente emplear diferentes tipos de arcos.

Es preciso apuntar aquí que, si bien el alumnado no necesita en esta etapa la información contrastada acerca de las modificaciones realizadas en la partitura original, el profesor siempre debe estar en posesión de esta

⁴⁵ Ver apartado 1.2.1. Codificación de la categoría Arcos, en el Capítulo III (Codificación) de la segunda parte de este trabajo.

información. Esto nos hace plantear la necesidad de la existencia de un “libro del alumno/a” que conste de una antología de piezas preparadas en función de la etapa del aprendizaje de la Interpretación con Criterios Históricos en la que se encuentre y un “libro del profesor”, que le proporcione todo el aparato crítico necesario. Esta idea, que puede parecer farragosa o enrevesada, no va en realidad más lejos que cualquier buena edición práctica en la que se ofrece la edición facsímil junto a la versión propuesta por el intérprete/editor.

Bourée de la Suite en mi menor para laúd

Articulación de
Mario Alcaraz

Johann Sebastian Bach



Figura 141: Versión articulada y con arcos de fraseo de la *bourée*

1.2. Segunda Etapa: Etapa de abstracción

En esta etapa el alumnado ya está familiarizado con el repertorio de música antigua, ha interpretado diversas piezas con articulaciones, principalmente danzas y ya conoce cómo se debe ejecutar un grupo de corcheas o semicorcheas que se encuentran bajo un arco. Esta nueva etapa perseguirá la consecución de los siguientes objetivos:

- i. Entender la partitura como una abstracción esquemática y relacionar la música escrita con los criterios estilísticos para su interpretación.
- ii. Comprender el concepto de articulación y comenzar a profundizar en las normas para la interpretación histórica de la música.

Es el momento de introducir al alumnado en las peculiaridades de la notación de la música antigua, haciéndole comprender su carácter convencional y la diferencia existente entre partitura e interpretación estilísticamente correcta. En esta etapa el alumnado ya conoce “cómo suena” una *bourée*, es decir, cual es la interpretación estilísticamente correcta, por lo que está preparado para contrastar la escritura original con las versiones articuladas que ha utilizado hasta ahora.

Las partituras que trabajará el alumnado en esta etapa ofrecerán la versión articulada con arcos de fraseo conjuntamente con la original, incluyendo el esquema rítmico de las danzas, que ya conoce empíricamente en muchos casos. De esta manera favorecemos un aprendizaje constructivista donde los conocimientos previos (la partitura articulada) sirve de base para construir la siguiente etapa. Las partituras incluirán también ornamentación desarrollada, como mínimo la indicada originalmente por el compositor y los trinos de carácter obligados en las cadencias, como explicábamos en la exposición de nuestro planteamiento teórico. La figura 142 muestra, nuevamente, el fragmento de la *bourée* adaptado a nuestras nuevas necesidades.

Obsérvese cómo los arcos aparecen ahora en línea discontinua, pues el alumnado debe acostumbrarse a que únicamente los arcos escritos por el compositor aparecen en línea continua. Asimismo, podemos advertir cómo el ornamento desarrollado en la cadencia final está acompañado por la indicación de trino (**tr**) con un corchete que abarca todo el ornamento. En piezas posteriores aparecerá tan solo la indicación **tr** sobre la nota que deba

llevar el ornamento y el alumnado tendrá que conocer las normas para su correcta realización, algo que facilitará el hecho de haber interiorizado una manera correcta de ejecutar los trinos, pues siempre los ha encontrado desarrollados.

Bourée BWV 996

Articulación
de Mario Alcaraz

Johann Sebastian Bach

The image displays the musical score for the Bourée BWV 996 by Johann Sebastian Bach, specifically the version with articulation marks by Mario Alcaraz. The score is presented in three systems, each consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks (accents, slurs, and breath marks). The first system shows the beginning of the piece with a common time signature. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a clear, legible font, and the articulation marks are clearly indicated above and below the notes.

Figura 142: Versión completa de la *bourée*

Esta etapa del aprendizaje de la Interpretación con Criterios Históricos se corresponde con el modelo teórico del aprendizaje por descubrimiento. Este modelo se basa en la premisa de aprender a aprender, es decir, de ayudar al alumnado a llegar a ciertas conclusiones que supongan aprendizajes significativos para su vida futura: una educación basada en el desarrollo de competencias y no de contenidos. La gran virtud de este sistema es que una vez el alumnado ha resuelto un problema con la ayuda del profesor, será capaz de resolver un problema similar por sí mismo.

El alumnado desarrollará su autonomía a la hora de acometer la lectura e interpretación de una partitura de música barroca, gracias a este sistema pedagógico, mediante las confluencia de las siguientes fuentes:

- i. La comparación constante de la versión articulada con el original.
- ii. La información acerca de la Interpretación con Criterios Históricos que le proporciona el profesor, que podría hallar como complemento en su “libro del alumno/a”.
- iii. y su propia experiencia en la interpretación estilísticamente correcta de la música.

Nos adentramos de esta manera en la tercera etapa del proceso.

1.3. Tercera Etapa: Etapa de interpretación

En esta etapa el alumnado ya conoce las diferencias fundamentales entre notación e interpretación y está profundizando en las normas para interpretar música antigua con criterios históricos. El objetivo de esta tercera etapa es el siguiente:

1. Desarrollar progresivamente el criterio personal y el buen gusto en la interpretación por medio de un conocimiento cada vez más profundo

de las normas de interpretación histórica y del desarrollo de la creatividad.

El alumnado ya no solo posee como modelos la partitura y el profesor, sino que se interesa por escuchar a los grandes intérpretes del repertorio y se documenta, animado por su profesor, acerca de los distintos aspectos de la interpretación histórica, instrumentos, ediciones facsímiles, tratados... Las partituras que empleará ahora serán ediciones críticas que muestren con claridad todas las intervenciones realizadas en el original, ediciones que reproducen la notación original (*urtext*) o copias facsímiles de manuscritos y publicaciones antiguas. El alumnado se encuentra ya, en consecuencia, en la etapa final del aprendizaje del estilo.

El pensamiento creativo será el aspecto central de esta etapa. El pensamiento creativo conlleva fluidez expresiva, flexibilidad de pensamiento y la capacidad de llegar a conclusiones novedosas (Barbieri, 2007: 65-66). No obstante, la creatividad del alumnado deberá ser favorecida desde la iniciación valorando sus iniciativas, ayudándole a resolver sus inquietudes sin considerarlas nunca ridículas y propiciando la búsqueda de soluciones alternativas para los problemas.

La propuesta didáctica expuesta, dividida en tres etapas (asimilación del estilo, abstracción e interpretación), se sirve no sólo de procedimientos sino de materiales didácticos adecuados a cada momento del aprendizaje del alumnado, estableciendo unos criterios editoriales para su realización. Creemos que supone un primer paso para que la interpretación con criterios históricos adquiera su propia didáctica, y precisamente por este motivo no sólo resulta novedosa sino que propone un cambio profundo en los sistemas de enseñanza de la interpretación musical con criterios históricos, desde un punto de vista contemporáneo. Para establecer las cuestiones estilísticas de la

música como aspectos concretos y adecuadamente secuenciados dentro de las programaciones de los conservatorios de música se hacen necesarios nuevos enfoques y nuevos materiales didácticos como los expuestos.

2. APLICACIÓN DE LA TEORÍA SOBRE REPERTORIO DE ALTO NIVEL: EDICIÓN DE LAS *SUITES* PARA LAÚD DE J. S. BACH

Para aportar una prueba del alcance y de las posibilidades de aplicación de nuestra teoría, hemos preparado, además de la propuesta didáctica para el estudio de la música antigua basado en criterios de interpretación histórica expuesta en el apartado anterior, una edición de las cuatro *suites* para laúd de J. S. Bach. Nuestra vinculación a este repertorio y su alto nivel de complejidad, así como el volumen de piezas que lo integran lo convierten en una muestra significativa e ilustrativa de nuestro trabajo.

Un total de veinticinco piezas integran las cuatro *suites*, en su mayor parte música de danza, o para ser más exactos, piezas de origen danzable. Completa el conjunto los cuatro *preludios* respectivos de cada *suite* y la *fuga* de la *suite* en do menor (ver figura 137 en la introducción de este capítulo). El esquema de nuestra exposición estará organizado por grupos de piezas de igual género, de manera que los comentarios y observaciones referentes a piezas con el mismo carácter o características generales se hallen reunidos. A estos apartados añadiremos una sección previa de consideraciones generales. Así pues, dividiremos este aparato crítico en once secciones, de la siguiente manera:

- i. Consideraciones generales
- ii. *Preludios* BWV 995, BWV 996, BWV 997 y BWV 1006a.
- iii. *Fuga* BWV 997.
- iv. *Loure* BWV 1006a.
- v. *Allemandes* BWV 995 y BWV 996.
- vi. *Courantes* BWV 995 y BWV 996.

- vii. *Sarabandes* BWV 995, BWV 996 y BWV 997.
- viii. *Gavottes* BWV 995 I y II (en Rondó) y BWV 1006a (en Rondó).
- ix. *Menuets* BWV 1006a I y II.
- x. *Bourées* BWV 996 y 1006a.
- xi. *Giges* BWV 995, BWV 996, BWV 997 (*gigue* y *double*) y BWV 1006a.

Se debe considerar que un texto como el que ofrecemos a continuación⁴⁶ debería constituir el aparato crítico introductorio de una publicación de las partituras que encontramos en el Anexo I. No debemos olvidar que en las ediciones de música con un espíritu científico además de práctico la prioridad es la claridad en la presentación de la información. Una partitura musical es una pieza de comunicación visual sumamente compleja y, dado que tal complejidad no puede ser reducida, una edición crítica debe procurar que el usuario pueda captarla con eficacia aportando todas las explicaciones y comentarios que se valoren oportunos (Grier, 1998/2008: 137).

2.1. Consideraciones Generales

Para realizar esta edición con articulaciones de las partituras de las cuatro *suites* para laúd de J. S. Bach⁴⁷ hemos partido de los principios teóricos surgidos de nuestras investigaciones⁴⁸. La fuente para su preparación ha sido la edición crítica de la música para laúd de Bach a cargo de Paolo Cherici de 1996, de la editorial Suvini Zerboni, de Milán. En los casos de las *Suites* BWV 995 y BWV 997 Cherici aporta dos versiones, la segunda, en ambos casos, la trascripción de una tablatura que se conserva en la Musikbibliothek de Leipzig. Nosotros hemos utilizado como fuente únicamente la primera

⁴⁶ Si bien nosotros no redundaremos aquí en explicaciones teóricas ya tratadas en otros apartados de esta tesis que podrían ser necesarias en un texto independiente.

⁴⁷ Los aspectos históricos referentes a las *suites* para laúd de J. S. Bach han sido desarrollados en el Capítulo IV del Marco Teórico (Primera parte) de esta tesis.

⁴⁸ Ver Capítulo IV.

versión, no atendiendo a las alteraciones entre ésta y la procedente de las tablaturas de Leipzig.

A lo largo del proceso de preparación de las partituras se han tomado una serie de decisiones para resolver la presentación de algunos pasajes que deben ser comentadas aquí para aclarar las motivaciones que han determinado el resultado final. Como ya hemos comentado en la introducción de este apartado, las partituras de las *suites* las podemos encontrar en el Anexo I.

Las partituras presentan en la misma página la versión intervenida, que refleja los diversos niveles de articulación, y la versión original de la fuente. Siempre encontramos sobre la versión con articulaciones, en un tamaño más pequeño, la versión original.

Como norma general, en lugar de presentar la música en un sistema de dos pentagramas, tal y como se halla en los manuscritos originales de Bach y como la presenta Cherici, hemos reducido la música a un solo pentagrama, de manera similar a como se ha venido haciendo en las ediciones prácticas de este repertorio y como hacía también Cherici en su edición anterior de la música para laúd de J. S. Bach, de 1980. De esta manera favorecemos su presentación, no sólo por las razones prácticas de lectura que esta simplificación supone en general para los ejecutantes de instrumentos de cuerda pulsada, cuya música se escribe en un solo pentagrama, sino por cuestiones de presentación de la partitura, ya que respetar el formato original supondría emplear un sistema doble de dos pentagramas cada uno, es decir, cuatro pentagramas en total. La figura 143 muestra el resultado final. Sin embargo, como comentaremos en el apartado correspondiente, en el caso de la *fuga* BWV 997 hemos tomado la decisión de respetar la presentación original del material en dos pentagramas.



Figura 143: Presentación general de las partituras

El carácter de la música de danza se ha indicado esquemáticamente, representándose por medio de una línea rítmica ubicada sobre el primer compás de la pieza, de la manera que se muestra en la figura 144.



Figura 144: Presentación del carácter de la música de danza

Las *suites* para laúd de J. S. Bach constituyen la cumbre del repertorio de música para instrumentos de cuerda pulsada de la antigüedad. Las partituras que hemos preparado dan muestra de su riqueza y complejidad. Estas partituras estarían destinadas a instrumentistas de cuerda pulsada y a estudiosos interesados en la Interpretación con Criterios Históricos. Las articulaciones y posibilidades de interpretación que ofrecemos distan de ser definitivas, pues no es posible ni deseable proporcionar una interpretación definitiva de una composición musical. Esta edición es, por tanto, una propuesta que ejemplifica las características de la articulación de la música

antigua y propone opciones válidas y fundamentadas para la interpretación de la música para laúd de J. S. Bach.

Se observará que hemos transcrito la música una octava por encima del original. Debemos tener presente que el laúd y la guitarra trasponen la música escrita a la octava inferior, es decir, que su música se escribe en clave de sol octava baja. Compárense las figuras 145 y 146, en el apartado siguiente, que reproducen un mismo pasaje de la edición de Cherici y su reducción a un pentagrama.

Las articulaciones se han indicado por medio del empleo de *silencios articulatorios*, modificando la notación en función de los diferentes niveles de articulación deseados. Para ello nos hemos basado en el Cuadro Básico de Niveles de Articulación que encontramos en el Capítulo IV de esta tesis como figura 128 y en las reflexiones que lo acompañan.

Uno de los conflictos básicos que hemos encontrado a la hora de preparar estas partituras es la cuestión del agrupamiento y dirección de las plicas. Las direcciones de las plicas del original, que presentamos reducido a un solo pentagrama, respetan escrupulosamente las halladas en la edición crítica de Cherici de 1996, que como ya hemos comentado, sirve de fuente para este trabajo.

En los originales de las *suítes* para laúd de Bach no aparecen conjuntos de dos o más notas agrupadas en una sola plica, sino que cada voz aparece siempre con independencia de las demás. En algunos casos, nosotros hemos considerado conveniente simplificar la notación original para presentar la música de una manera más claramente legible, sobre todo en la versión articulada. De esta manera se favorece la lectura vertical, aunque se disimula en cierta medida la conducción de cada una de las voces. En los siguientes apartados veremos cómo se han realizado estas simplificaciones.

Otro tipo de alteración de la notación original a la que hemos recurrido en algunos casos para distribuir con mayor claridad el espacio en el pentagrama es la modificación de la dirección de las plicas. Si bien, como ya hemos comentado, la dirección de las plicas del original respetan las que aparecen en la edición de Cherici de 1996, al intervenir la notación para indicar la articulación hemos necesitado, en ocasiones, modificar las direcciones de algunas plicas, lo que nos ha permitido en muchos casos evitar el cruce de dos o más signos escritos.

Por último, también hemos recurrido en ocasiones a la indicación de nota octavada para salvar el uso excesivo de líneas adicionales en el registro grave. No olvidemos que un laúd de trece órdenes como los que eran comunes en tiempos de J. S. Bach poseía un registro grave aproximadamente una quinta más amplio que el de la guitarra moderna. Este recurso no se aplica sistemáticamente, sino que en función del contexto respetamos las alturas tal cual o empleamos el signo “8” bajo la nota octavada.

Los apartados siguientes, referentes a las distintas piezas que integran la *suite* y organizados por géneros, comentan los conflictos concretos con que nos hemos encontrado en las partituras y las soluciones aplicadas. Cada uno de estos apartados se organiza en dos secciones. La primera se ocupa de las simplificaciones del texto original que hemos comentado aquí. La segunda sección de cada apartado se ocupa del comentario de los aspectos conflictivos o destacables de las articulaciones introducidas, así como de algunos detalles de la presentación de texto final.

El fundamento teórico en que nos basamos no será explicado aquí de nuevo, sino que nos remitimos al capítulo IV de esta tesis. Sin embargo, el aparato crítico que acompañara a una publicación de nuestra edición de las *suites* incluiría nuestra propuesta teórica como un apartado previo a las consideraciones generales.

2.2. *Preludios* BWV 995, BWV 996, BWV 997 y BWV 1006a

a. Simplificaciones del texto original

A la hora de preparar estas partituras se ha recurrido a una serie de simplificaciones del texto original de partida. A continuación exponemos en qué han consistido dichas simplificaciones.

Los compases 50 a 53 del *Preludio* BWV 996 se encuentran escritos a cuatro partes totalmente diferenciadas, como vemos en la figura 145. El resultado al transcribir este pasaje a un solo pentagrama se muestra en la figura 146.



Figura 145: Escritura a cuatro partes en el *preludio* BWV 996



Figura 146: Reducción a un solo pentagrama del pasaje de la figura 145

La lectura de la partitura evidencia el concepto lineal con que fue concebida la composición. Sin embargo, será más práctico para nosotros, a efectos de legibilidad, su redacción “vertical”; es decir, escribir las voces en corcheas como acordes, puesto que esta modificación no altera la conducción real de las voces. La figura 147 ilustra esta simplificación.

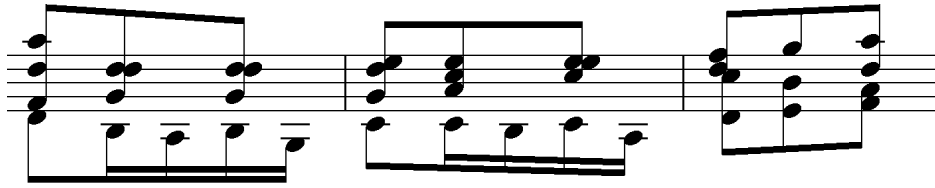


Figura 147: Simplificación de la notación para facilitar su lectura

Estas simplificaciones facilitan la lectura en general y, especialmente, de la versión con articulaciones, en la cual la notación es más compleja. La figura 148 muestra la diferencia del resultado de aplicar o no este criterio a otro pasaje del *Preludio* BWV 996, concretamente los compases 46 y 47. Resulta evidente la mayor claridad de la versión simplificada (a la derecha).

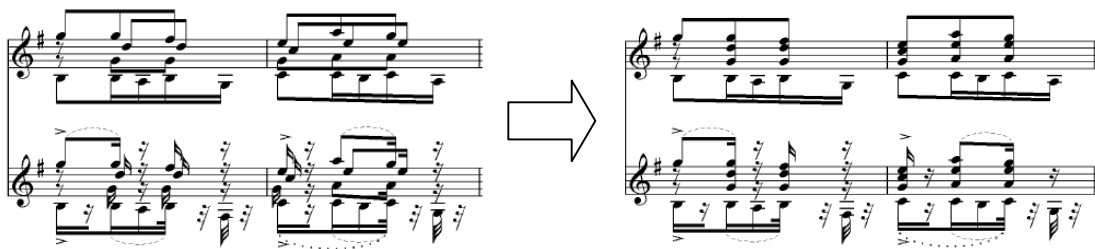


Figura 148: Comparación de un pasaje editado sin simplificar la notación y simplificada

En el *Preludio* BWV 995 hallamos este tipo de simplificaciones en los compases 5- 6, 49-51 y 176-179. Las figuras 149, 150 y 151 reproducen, respectivamente, estos pasajes. Hemos indicado en rojo la cabeza de las notas que en origen poseían plica independiente del resto. En el caso de las dos notas del compás 179 ambas se encontraban unidas entre sí.

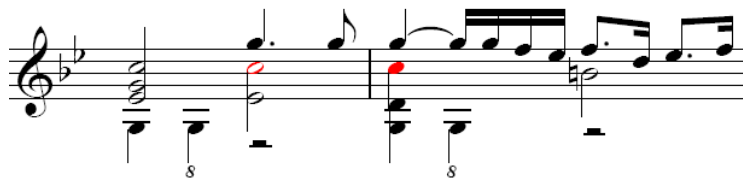


Figura 149: Agrupación de plicas en *Preludio* BWV 995, cc. 5-6



Figura 150: Agrupación de plicas en *Preludio* BWV 995, cc. 49-51



Figura 151: Agrupación de plicas en *Preludio* BWV 995, cc. 176-179

Existe también la posibilidad de agrupar en una única figura los silencios de las voces que se han unido, de manera que el pentagrama se presenta más despejado. En los ejemplos de las figuras 152, 153 y 154, correspondientes a los compases 2, 8 y 15 del *Preludio* BWV 995, hemos resaltado en rojo aquellos silencios que aparecen en el original pero que nosotros eliminamos de la partitura.

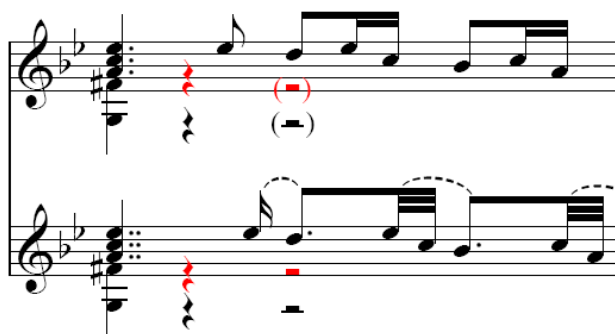


Figura 152: Eliminación de silencios (I). *Preludio* BWV 995 c. 2

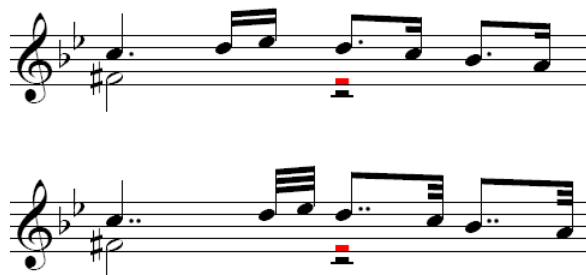


Figura 153: Eliminación de silencios (II). *Preludio* BWV 995 c. 8

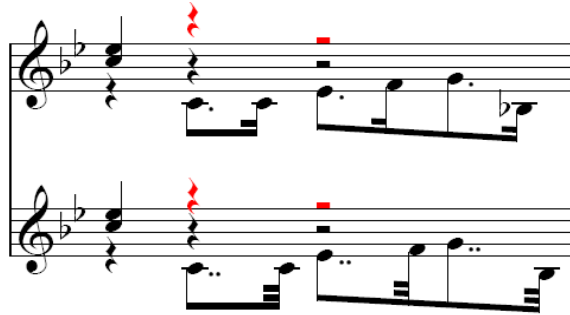


Figura 154: Eliminación de silencios (III). *Preludio* BWV 995 c. 15

En los casos de las figuras 152 y 154 esta simplificación se ha debido a la unión de la plica de las negras del primer tiempo. En los compases 49-51 y 176-179 del mismo *preludio* (figuras 150 y 151), se han mantenido los silencios en algunos casos y se han simplificado en otros. Si observamos detenidamente el pasaje de la figura 151 comprobaremos que se han mantenido los silencios en los casos en que la voz intermedia se ha unido a la inferior y se han simplificado en aquellos en que se ha ligado a la superior. Sin embargo, en el pasaje de la figura 150 los silencios de las dos voces superiores se han mantenido.

Estos criterios responden a una búsqueda de coherencia visual dentro de cada pasaje, respetando la notación original siempre que no entra en conflicto con nuestros criterios editoriales.

En los casos de los *preludios* BWV 997 y BWV 1006a no ha sido preciso realizar este tipo de simplificaciones, por ser su textura menos densa. En el compás 135 del *Preludio* BWV 1006a se halla el único grupo de notas con plicas separadas que podrían ser unidas, sin embargo, no hemos visto precisa la alteración de las plicas en este caso, aunque, como vemos en la figura 155, sí que hemos unido las plicas al transformar las negras en corcheas en la versión articulada.



Figura 155: Tratamiento de las plicas en el *preludio* BWV 1006a, c. 135

Además de las reducciones referidas a la separación de plicas, hemos considerado útil representar algunas notas de la voz inferior escritas una octava alta, con la correspondiente indicación “8” para evitar un excesivo empleo de líneas adicionales. Se ha empleado este recurso en los *preludios* BWV 995 (ver figura 149), BWV, 997 y BWV 1006a (ver figura 155), no habiendo sido necesario en el *Preludio* BWV 996.

b. Cuestiones de articulación

Además de las simplificaciones del texto original ya comentadas, al aplicar las normas de articulación a la interpretación de los *preludios* BWV 995, 996, 997 y 1006a, hemos reducido el tamaño normal de la figuración de ciertos valores de silencios con la finalidad de mejorar visualmente la presentación del texto. De esta manera, todos los silencios de fusa (♩) que articulan una semicorchea, separándola de la figura siguiente, se presentan en tamaño reducido. También se ha reducido el tamaño de silencios de semicorchea (♪) e incluso de corchea (♪) en alguno de los *preludios*. En el *Preludio* BWV 996 todos los silencios de corchea, semicorchea y fusa se presentan en tamaño reducido. El cuadro de la figura 156 muestra los valores que se han reducido en cada uno de los *preludios*. De manera esporádica se ha aplicado esta reducción a otras figuras de silencio en función de las necesidades del texto.



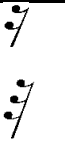

<i>Preludio</i>	BWV 995	BWV 996	BWV 997	BWV 1006a
Figuras reducidas				

Figura 156: cuadro de figuras reducidas en los *preludios*

En las figuras 157 y 158 podemos observar un ejemplo de estas reducciones. La figura 157 reproduce los compases 63 a 65 del *Preludio* BWV 996 tal y como se presenta en la partitura que hemos preparado. Podemos comprobar cómo el tamaño reducido de los silencios alivia la densidad de notación del texto, algo que queda en evidencia en la figura 158, donde presentamos el mismo pasaje pero con los silencios en su tamaño normal.

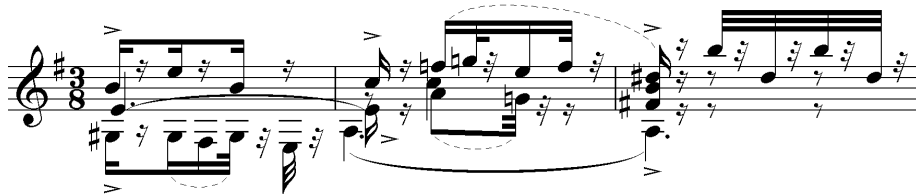


Figura 157: Tamaño reducido de los silencios. Cc. 63-65 de la versión con articulaciones del *Preludio* BWV 996

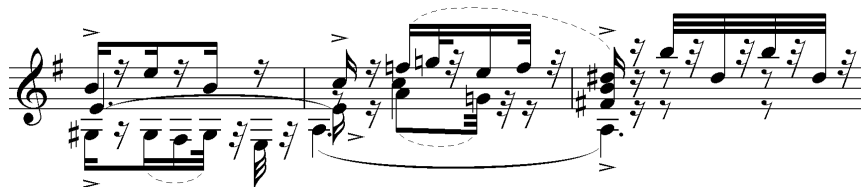


Figura 158: Tamaño normal de los silencios. Cc. 63-65 de la versión con articulaciones del *Preludio* BWV 996

Además, en el *Preludio* BWV 1006a hemos aplicado el recurso de la reducción de tamaño a ciertos pasajes en semicorcheas. En los pasajes que

comprenden los compases 17 a 29 y 67 a 78 (ver figura 159), Bach separa una nota de cada grupo, lo que sugiere al intérprete la necesidad de un tipo de fraseo y de digitación diferenciador. Nosotros hemos reducido el tamaño de esta nota separada para diferenciarla aún más del resto del grupo y, sobre todo, de la inmediatamente precedente, lo que deja al descubierto con mayor claridad la célula inicial del *preludio*, que hemos destacado con un arco de fraseo en línea discontinua. Los dos pasajes citados plantean ciertos conflictos de acentuación, siendo fácil que el acento se desplace a la segunda o tercera parte del tiempo, por lo que se ha indicado un acento (>) sobre la caída de cada tiempo.



Figura 159: Reducción de la figura separada en el *Preludio* BWV 1006a (c.25-28)

De las cuatro piezas iniciales de las *suites* de laúd, el *Preludio en sol menor* BWV 995 y el *Preludio en mi menor* BWV 996 presentan evidentes similitudes estructurales. Ambos comienzan con una sección bien diferenciada a modo de introducción improvisatoria en compás binario (alla breve y cuatro por cuatro, respectivamente) y continúan con un movimiento de aire danzable en compás de tres por ocho. Los otros dos *preludios* no presentan este esquema. El *preludio en do menor* BWV 997 y el *Preludio en mi mayor* BWV 1006a están escritos sin secciones introductorias y en compás de cuatro por cuatro y tres por cuatro, respectivamente.

El compás de tres por ocho de la segunda sección de los *preludios* BWV 995 y BWV 996 recuerda al esquema rítmico de danzas ternarias como la *giga* a la manera italiana y el *menuet*. Por tanto, en la interpretación de estas secciones de ambos *preludios* podemos considerar que hay un único tiempo por compás, con la caída ocupada por las dos primeras partes y el alzar por la tercera, a la

manera del *tactus inequalis* del renacimiento. Así pues, el esquema rítmico del que partimos para indicar las articulaciones sería el que muestra la figura 160.

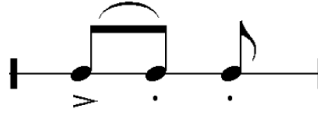


Figura 160: esquema rítmico del compás de tres por ocho

Sin embargo, la estructura melódica de la sección en tres por ocho del *Preludio* BWV 995 parece sugerir un esquema rítmico diferente. En el segundo compás de esta sección (compás 28 del *preludio*) la melodía realiza un salto de séptima entre las primera y la segunda nota, procediendo por grados conjuntos de la segunda a la tercera, estableciendo una célula melódica generadora de toda la sección, junto a la estructura rítmica del compás siguiente. La figura 161 reproduce los compases 28 a 34 de la segunda sección del *Preludio* BWV 995, procedentes de la edición de Cherici. Obsérvese el salto melódico, indicado en rojo, que se produce en el compás 28 y se repite dos compases después.



Figura 161: Cc 28-34 del *Preludio* BWV 996 (Cherici, 1996)

Este tipo de movimiento implica una articulación diferente a la descrita anteriormente. En su tratado de flauta, como podemos comprobar en la cita siguiente, Johann Joachim Quantz nos explica las diferencias entre uno y otro tipo de articulación. A continuación comentaremos el significado de las explicaciones de Quantz.

“Nótese que tres notas de igual duración, a sean tresillos o que se toquen en el compás de seis por ocho, o en alguno de los compases similares, deben articularse con *did'll* las dos primeras notas y con *di* la tercera, sin importar

cuales sean los intervallos (véase la tabla V, figura 12 y 13). Pero si la segunda nota da un gran salto hacia abajo, la primera se articula con *di* y las dos últimas con *did'll* (véase la figura 14). Cuando en lugar de la primera nota hay un silencio, las dos notas que siguen se articulan con *did'll* (véase figura 15).” (Murillo, 1997: 100-101).

Las sílabas “*di*” y “*did'll*” son empleadas por Quantz para expresar en la flauta, por medio del movimiento de la lengua, la articulación unida o separada de dos notas. Por tanto, cuando indica que dos notas se articulan con “*did'll*” está indicando que deberían estar unidas y cuando solicita el empleo de “*di*”, requiere una articulación clara entre las notas. La tabla V, a la que hace referencia la cita anterior, ha sido reproducida a continuación como figura 162. La figura 163 traduce a articulaciones las indicaciones de Quantz para el caso de su figura 14.

figura 12	figura 13	figura 14	figura 15
			
<i>di d'll di di d'll di</i>	<i>di d'll di di d'll di</i>	<i>di di d'll di d'll di di d'll di</i>	<i>di d'll di d'll di di d'll di</i>

Figura 162: Tabla V de Quantz

figura 14



di di d'll di d'll di di d'll di

Figura 163: Interpretación de la figura 14 de la tabla de V de Quantz

Así pues, nosotros consideramos que la segunda sección del *Preludio* BWV 995 se articula en base al esquema rítmico que aplica Quantz a su figura 14 (nuestra figura 163), en contraste con la que sería la articulación generalmente habitual de un compás de tres por ocho, la cual sí que es aplicable a la segunda sección del *Preludio* BWV 996. La figura 164 muestra el esquema rítmico que

subyace a la versión con articulaciones de ambos *preludios* y su aplicación tal y como aparece en las partituras.

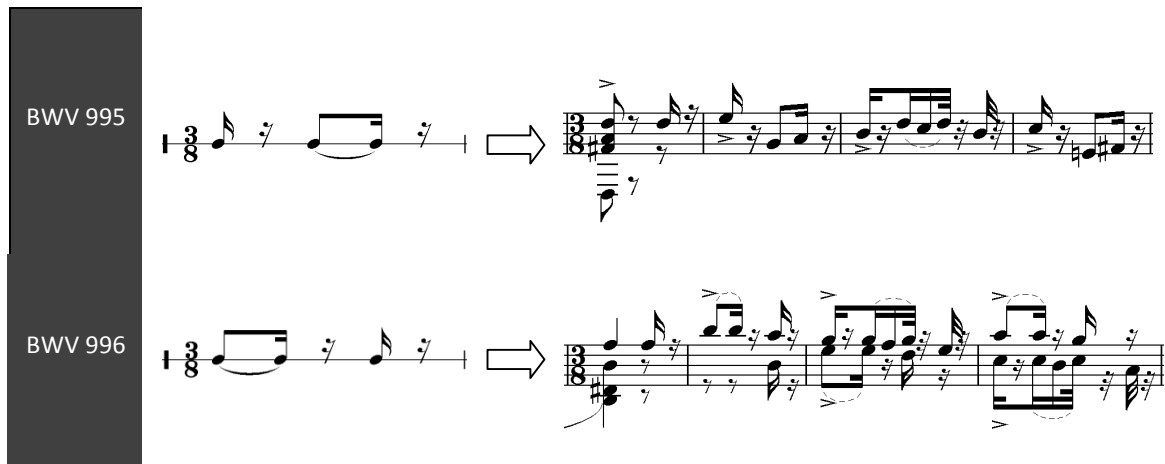


Figura 164: Articulación de la segunda sección de los *Preludios* BWV 995 y BWV 996

La articulación aplicada a los pasajes iniciales de los *preludios* BWV 996 y BWV 1006a requiere también de algunas aclaraciones. En el caso del arranque del *Preludio en mi mayor* BWV 1006a, que reproduce la figura 165, llama la atención la ausencia del empleo de silencios articulatorios, habiéndose indicado la articulación tan solo mediante el empleo de dos tipos de arco de fraseo y no reflejando la articulación correspondiente a los arcos de una manera más marcada, como hemos aplicado normalmente en los otros tres *preludios* y como reproduce la figura 166.

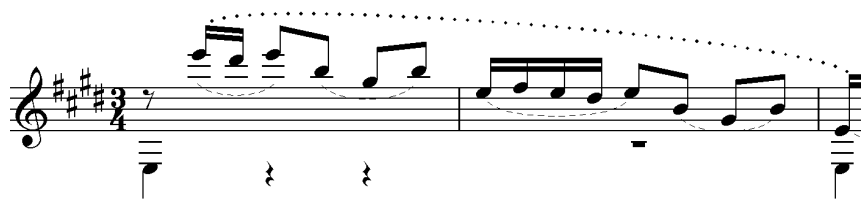


Figura 165: Arranque del *Preludio* en mi mayor BWV 1006a

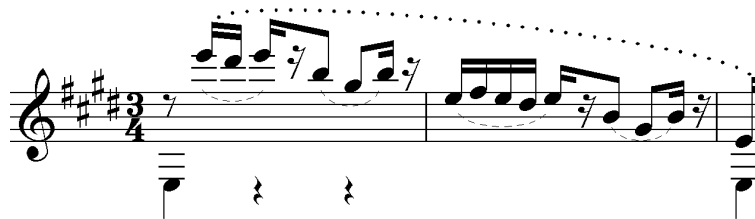


Figura 166: Arranque del *Preludio* en mi mayor BWV 1006a. Articulaciones marcadas

El carácter fluido de este *preludio* y algunas de sus características de fraseo provocan que existan este tipo de diferencias con los restantes. Nótese que para nosotros es más importante la eficacia de la notación en cada caso que la correspondencia exacta de dos realizaciones similares en dos obras diferentes. Si bien las articulaciones equivalentes deben tener el mismo aspecto, en una pieza diferente el carácter determinará el nivel de articulación requerido y, por tanto, las características de la notación. Además, como se puede observar en las figuras 165 y 166, estos dos compases iniciales están abarcados por un arco de fraseo punteado que determina una unidad musical a un nivel mayor que los arcos de línea discontinua, que se ocupan aquí de la articulación de los motivos. De hecho, podemos considerar este pasaje como el desarrollo de un arpeggio descendente del acorde de mi mayor, tal y como muestra esquemáticamente la figura 167, lo que apoya la necesidad de continuidad a la que una indicación más marcada de la articulación sería totalmente opuesta.

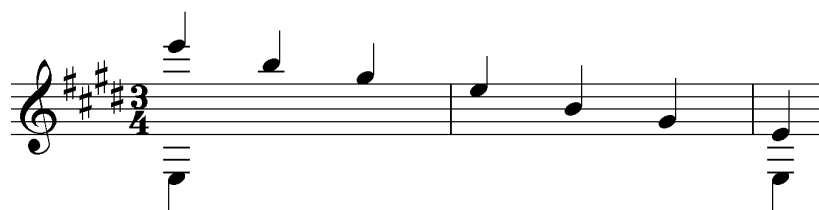


Figura 167: Esquema del arranque del *Preludio* BWV 1006a

En cuanto al pasaje inicial del *Preludio* BWV 996, que reproducimos como figura 168, su articulación viene determinada por un arco originalmente escrito por Bach en el compás 8, donde aparece el mismo movimiento melódico del arranque de la pieza (ver figura 169). Puesto que Bach indica aquí una articulación, nosotros aplicamos el modelo propuesto al pasaje inicial, de esta manera quedan sin articular los saltos de cuarta que hallamos en casi todos los tiempos del pasaje.



Figura 168: Pasaje inicial del *Preludio* BWV 996



Figura 169: Compás 8 del *preludio* BWV 996. Arcos escritos por Bach

Esta articulación parece sugerir un movimiento melódico subyacente que se puede representar esquemáticamente de la manera que muestra la figura 170.



Figura 170: Esquema melódico subyacente al pasaje inicial del *preludio* BWV 996

La aplicación de una articulación alternativa alteraría también el esquema melódico propuesto en la figura 170, dando como resultado, por lo tanto, una idea musical diferente. Como ya hemos mencionado a lo largo de nuestra exposición, la articulación que proponemos para cada pasaje no excluye todas la restantes posibilidades, que podrán ser igual de válidas en tanto que se hallen debidamente fundamentadas en base a criterios estilísticos adecuados.

Existe un recurso utilizado profusamente por Bach mediante el cual una voz desarrolla un doble entramado melódico. Este desdoblamiento de una voz en dos suele consistir, normalmente, en un movimiento melódico con un

acompañamiento en obstinado o en dos voces que se mueven paralelamente o en sentido contrario. La figura 171 muestra el empleo de este recurso. En ella, hemos coloreado de verde las notas que ocupan la primera parte de cada pulso y en naranja aquellas que ocupan la segunda. Las notas en verde constituyen un movimiento melódico (mi-fa-sol-la-sol-fa), mientras que las notas en naranja realizan un obstinado sobre la nota si.

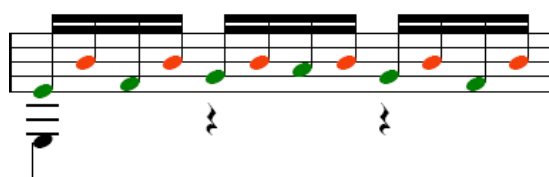


Figura 171: Desdoblamiento de una voz

Este recurso aparece de manera evidente en los *preludios* BWV 995, 997 y 1006a. De ellos, en BWV 997 tan solo aparece de forma clara en dos ocasiones, en los compases 8 y 26. En el *Preludio* BWV 995 se emplea profusamente y en el *Preludio* BWV 1006a supone un elemento motivico esencial. En los casos en que aparece en los *preludios* BWV 995 y BWV 997, su articulación ha sido indicada siempre de la misma manera. Se ha considerado cada movimiento aisladamente, indicando la articulación apropiada para cada uno de ellos y se ha mantenido la unión del barrado para no sugerir una ruptura en el movimiento melódico. Veamos como ejemplo los compases 97 a 100 del *Preludio* BWV 995 que reproducimos como figura 172.



Figura 172: Cc. 97-100 del *Preludio en sol menor* BWV 995.

Este pasaje se podría escribir a dos voces con articulaciones de la manera que muestra la figura 173.

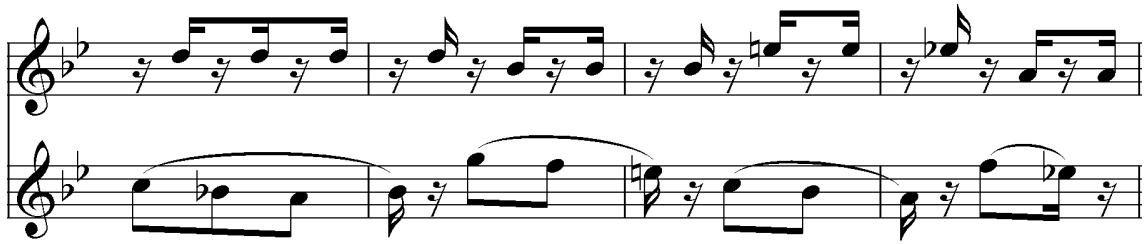


Figura 173: Cc. 97-100 del *Preludio en sol menor* BWV 995. Representación a dos voces

Partiendo de esta idea, la articulación propuesta para el pasaje tiene el aspecto que podemos ver en la figura 174. En él, las notas que forman la melodía son largas, mientras que el acompañamiento ha sido adecuadamente articulado. Los arcos de fraseo indican la continuidad del movimiento a través de la barra de compás.



Figura 174: Cc. 97-100 del *Preludio en sol menor* BWV 995 con articulaciones

En el *Preludio en mi mayor* BWV 1006a, sin embargo, los pasajes de este tipo se presentan de manera diferente en el original. Encontramos dos modelos diferentes de desdoblamiento. El primero, del mismo tipo que la figura 171 (correspondiente al segundo compás de este *preludio*) y 172. El segundo, escrito con plicas independientes, como muestra la figura 175.

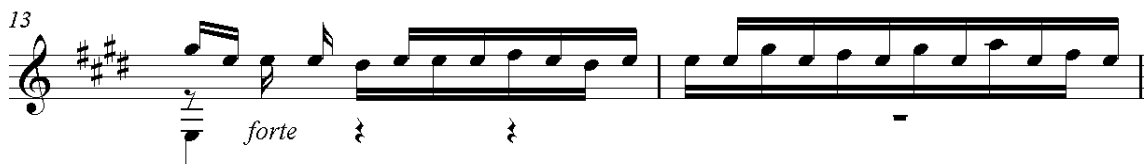


Figura 175: Segundo tipo de modelo de desdoblamiento en el *Preludio* BWV 1006a

El carácter contrastante de estos pasajes en BWV 1006a, que aparecen frecuentemente por duplicado, nos ha llevado a adoptar un criterio diferente

al aplicado en los *preludios* BWV 995 y BWV 997. Cada vez que aparece un pasaje en el que la voz se desdobra, que contrasta con la repetición posterior del mismo pasaje, hemos optado por mantener una articulación *legato* en el primer caso, para lo cual no hemos indicado articulación alguna, y una articulación bien marcada en el segundo. La figura 176 muestra el resultado.



Figura 176: Tratamiento de los desdoblamientos y búsqueda de contraste. Cc 63-66 del *Preludio* BWV 1006a

Otro recurso habitual en Bach es la transgresión de las barras de compás y el empleo de hemiolías. En la mayoría de los casos estas transgresiones han sido destacadas simplemente con arcos de fraseo, para no dificultar la lectura. Sin embargo, en el *Preludio* BWV 995 hemos permitido que la figuración cruce el compás en tres ocasiones, quedando su transgresión al descubierto. Los pasajes a que nos referimos corresponden a los compases 106-107, 134-135 y 204-205. La figura 177 reproduce los compases 203 a 205. Los dos pasajes precedentes son idénticos a éste en su movimiento melódico. El arco del compás 203, en línea continua, es original de Bach.



Figura 177: Transgresión del compás en BWV 995

Los comentarios ofrecidos aquí acerca de los principales conflictos que plantea la articulación de los *preludios* de las *suites* para laúd de J. S. Bach son una muestra significativa de los criterios que se han seguido a la hora de intervenir la partitura para indicar las articulaciones en ciertos casos especialmente problemáticos. Estas explicaciones, además de las normas generales para la Interpretación con Criterios Históricos revelan la amplia gama de posibilidades de ejecución que se plantea y la gran variedad de posibles interpretaciones. El propio sentido musical, estético y artístico determinan la elección final en muchos casos y dicha elección nunca cierra definitivamente el abanico de posibles interpretaciones.

2.3. *Fuga* BWV 997

Esta *fuga*, junto a toda la *suite* en do menor, es una de las piezas de mayor valor del repertorio de laúd. Es la única *fuga* que aparece dentro de una *suite* para laúd de J. S. Bach. La otra *fuga* para laúd de Bach, la *Fuga en sol menor* BWV 1000, es en realidad una transcripción de la *fuga* de la Sonata I en sol menor para violín solo BWV 1001. También existe una versión para órgano de esta *fuga*, la *Fuga en re menor* BWV 995.

a. Simplificaciones del texto original

Dada la densidad de textura de la *fuga* y los conflictos que supondría intervenir la partitura para indicar las articulaciones en un solo pentagrama, hemos optado por respetar aquí la presentación original en un sistema de dos pentagramas. No olvidemos que la versión con indicaciones de articulación está acompañada siempre por el original en un tamaño más pequeño, lo que significa que empleamos aquí un sistema doble de dos pentagramas cada uno, lo que hace un total de cuatro.

Si bien esta opción provoca que el número de compases por página quede muy reducido, consideramos que es la única manera de presentar la *fuga* sin

renunciar a nuestros fundamentos teóricos, es decir, indicando con claridad la articulación y proporcionando siempre la referencia del original en la misma página. La figura 178 Reproduce los primeros compases de nuestra edición de la *Fuga* BWV 997.

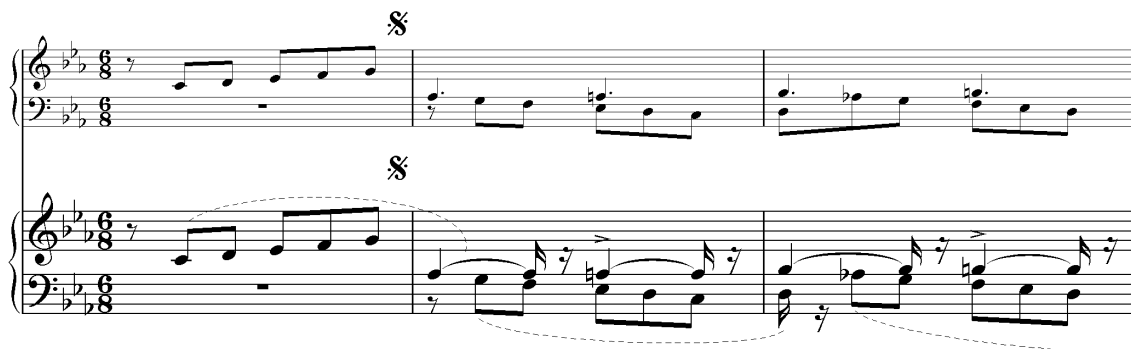


Figura 178: Primeros compases de nuestra edición de la Fuga BWV 997

Para no enturbiar la claridad de la conducción de las voces y mantener la claridad de la línea del contrapunto, no se simplificará la notación por medio de la unión de las plicas de las voces que coinciden, algo que sí habíamos hecho en el caso de los *preludios* (ver figura 148). La figura 179 reproduce el compás 17 de la *fuga* y muestra (a la derecha) cuál sería el resultado de la simplificación de la notación, algo que, como ya hemos afirmado, no se aplicará a la edición de la *Fuga* BWV 997.

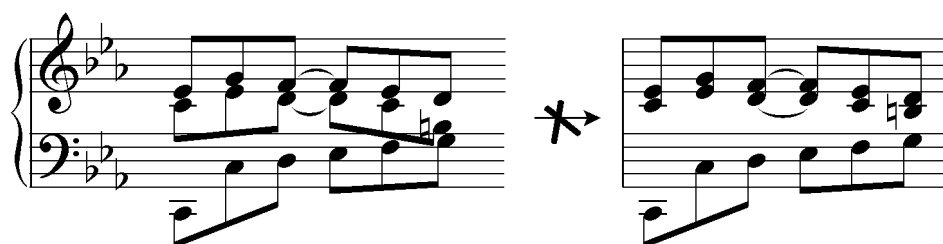


Figura 179: Resultado de una posible simplificación de la notación en la fuga (c. 17)

Asimismo, se han respetado escrupulosamente las direcciones de las plicas del original, según nuestra edición de referencia⁴⁹. Tan solo ha sido necesario

⁴⁹ Cherici, 1996.

realizar alguna modificación en tres pasajes, correspondientes a los compases 30, 31 y 62 de la versión articulada. Las figuras 180 y 181 reproducen, respectivamente, los compases 30 y 62. En la figura 180 vemos cómo, en el segundo tiempo del compás 30 de la *fuga*, la voz intermedia cambia de dirección para dejar espacio a la nueva figuración de la voz inferior. En el caso del compás 62 es también la figura de la voz intermedia la que debe cambiar de dirección por motivos de espacio al convertirse en corchea con puntillo.



Figura 180: Fuga BWV 997, c.30



Figura 181: Fuga BWV 997, c. 62

Dado que no se han unido plicas de distintas voces, tampoco se ha simplificado el número de silencios que aparecen en el pentagrama. Existe una única excepción a esta afirmación en el compás 21. Las dos voces en unísono del pentagrama inferior, originalmente dos negras, se transforman en la versión articulada en dos corcheas con puntillo. Dado que se trata de dos notas de voces diferentes, deberían aparecer sendos silencios de semicorchea. Sin embargo, nosotros lo reducimos a una única figura de silencio. En la figura 182, que reproduce el compás 21 de la *fuga*, hemos indicado en rojo el silencio que desaparece de la versión definitiva.



Figura 182: Fuga BWV 997, c. 21. Supresión de un silencio

Por último, otro recurso empleado para solucionar problemas de espacio en el pentagrama la reducción del tamaño de las figuras. Hemos tenido que recurrir al empleo de figuras de menor tamaño en los compases 10, 31 (en el que además se ha invertido la plica de la nota pequeña), 64, 65, 81, 102 y 103.

En la figura 183 encontramos un ejemplo de este tipo de reducciones, concretamente el pasaje correspondiente a los compases 102 y 103 de la *fuga*. Hemos circundado en rojo las notas que hemos reducido de tamaño. En origen estas figuras eran pares de semiorcheas, pero al articularlas como fusa-silencio ha sido necesario disminuir su tamaño. En el caso del segundo tiempo del compás 102 (segundo grupo marcado) habría sido posible mantener en tamaño normal de las figura, ya que la voz inferior desciende lo suficiente; sin embargo, por una cuestión de coherencia visual, hemos preferido mantener el modelo en el pasaje.



Figura 183: Figuraciones de tamaño reducido. Cc 102-103 de la *Fuga* BWV 997

b. Cuestiones de articulación

En el sujeto de la *fuga* encontramos un salto de séptima mayor que podríamos considerar como una articulación bien marcada. En la figura 184 hemos destacado en verde el sujeto y hemos resaltado el salto con una flecha roja. Sin embargo, debemos interpretar este salto más bien como un cambio de posición de la resolución real de la escala y, por tanto, no debe producirse una articulación marcada entre sol y la.

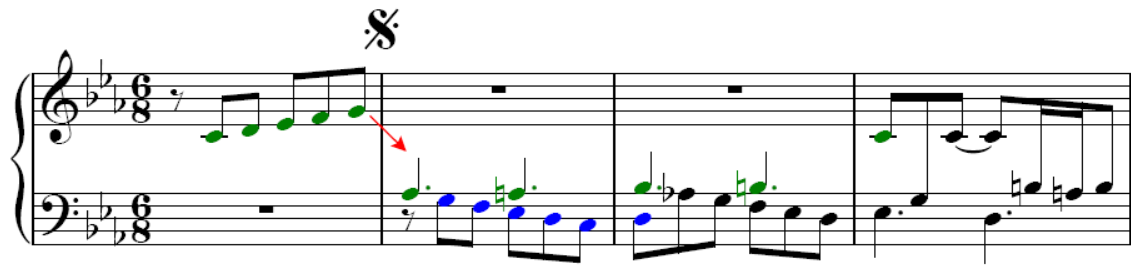


Figura 184: Sujeto de la fuga (verde) y salto de 7ª mayor

En cuanto a la segunda parte del sujeto, formada por una escala cromática en negras con puntillo, sería necesario articular ligeramente las negras entre sí por medio de un silencio de semicorchea. Además, deben acentuarse debidamente las disonancias.

Por último, en la voz inferior, aparece el contrasujeto, resaltado en azul en la figura 184, que se repite inmediatamente. En este caso, el salto entre la última nota del contrasujeto y la primera de su nueva aparición sí deben articularse con claridad. Vemos, por tanto, cómo la norma no puede aplicarse sin tener en cuenta el contexto musical. La figura 185 muestra el resultado final.

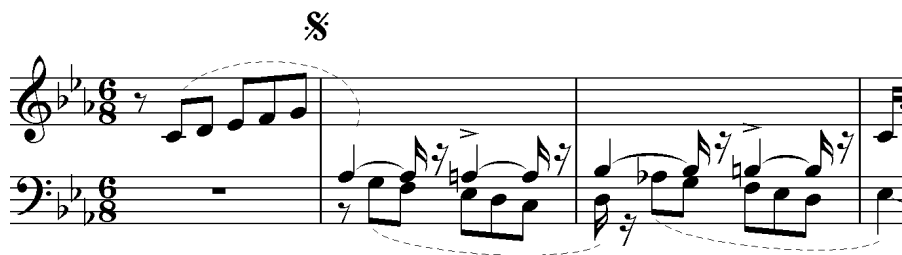


Figura 185: Articulación de los primeros compases de la *Fuga* BWV 997

A lo largo de la *fuga* no se indicarán todas las entradas del sujeto y el contrasujeto. Sí será obligado indicar con un arco de fraseo aquellas entradas del sujeto que contengan el salto de 7ª, por cuestiones de articulación.

En general, tal y como hemos visto anteriormente, en la *fuga* las negras con puntillo se articularán levemente por medio de un silencio de semicorchea,

convirtiéndose en una negra ligada a una semicorchea. Asimismo, las negras se articularán también con un silencio de semicorchea, convirtiéndose en corcheas con puntillo y las corcheas se articularán como semicorcheas cuando sea preciso. El cuadro de la figura 186 muestra estos niveles básicos de articulación.

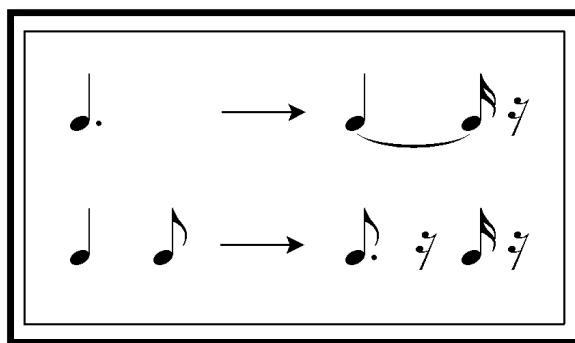


Figura 186: Niveles básicos de articulación en la *Fuga* BWV 997

En cuanto al empleo de arcos, emplearemos dos tipos diferenciados. El arco de fraseo de línea discontinua será el más frecuente a lo largo de la *fuga*. Cuando hemos deseado indicar un movimiento a un nivel inferior, dentro de un arco de línea discontinua, hemos empleado arcos punteados. En el caso del *Preludio* BWV 1006a el empleo de los arcos era justo el inverso, destinando el punteado a los niveles más amplios del fraseo. La explicación de esta aparente incongruencia es que el arco de línea discontinua se emplea como elemento primario y el punteado tan solo se utiliza como recurso cuando resulta necesaria una diferenciación.

Por tanto, será en los niveles que requieran de una menor señalización en los que se emplee este tipo de arco, sean estos superiores o inferiores a los discontinuos, es decir, ya se encuentren bajo un arco discontinuo o por el contrario sean los punteados los que los contienen. La figura 187 muestra este empleo de los arcos en la *Fuga* BWV 997.

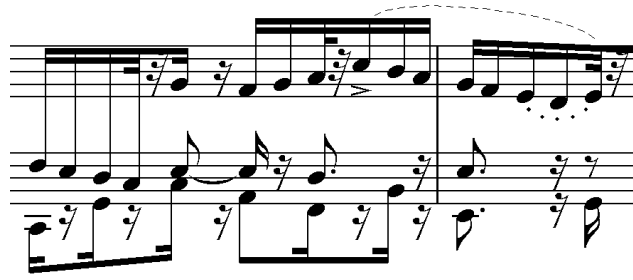


Figura 187: empleo de dos tipos de arcos en la *Fuga* BWV 997

En algunos casos, el empleo de arcos se ha visto dificultado por la densidad de la textura musical. En el compás 23 de la *fuga* (véase figura 188), el arco de fraseo de la voz interior realiza una complicada curva para sortear el resto de la notación del pasaje.



Figura 188: Arco de fraseo en la voz interior. C. 23 de la *Fuga* BWV 997


También, en ocasiones, las ligaduras que unen el conjunto negramicorchea () entran en conflicto con la notación. En algunos casos, concretamente en los compases 60 y 97, este conflicto se ha considerado insalvable y se ha optado por mantener la figuración original de negra con puntillo, indicando sobre el pasaje su articulación real, de la manera que reproduce la figura 189.



Figura 189: indicación de la articulación sobre la figura en el c. 60 de la Fuga BWV 997

Al igual que en los *preludios*, encontramos en la *Fuga* BWV 997 pasajes en los que una voz se desdobla. Pero aquí, en ciertos pasajes, en lugar de hallar un obstinado y una línea melódica, encontramos varias líneas paralelas. En el ejemplo de la figura 189, correspondiente a los compases 76 y 77 de la *fuga*, hemos coloreado cada línea de un color diferente. Obsérvese como se superponen tres movimientos melódicos diferenciados. Para permitir la continuidad melódica y la fluidez del pasaje, tan solo articulamos como fusa la última nota de cada movimiento.

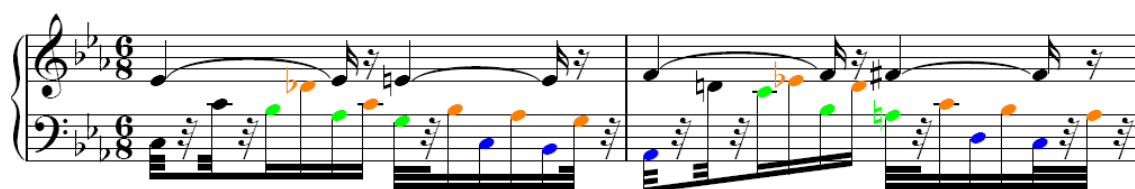


Figura 190: Desdoblamiento de una voz en varias líneas melódicas diferenciadas. Cc. 76-77 de la *Fuga* BWV 997.

Obsérvese también cómo la continuidad o discontinuidad del barrado de las figuras favorece la idea de continuidad-interrupción del fraseo, de manera que articulamos el final del movimiento melódico verde con una fusa sin interrumpir gráficamente la continuidad del movimiento naranja que se superpone.

2.4. *Loure* BWV 1006a

a. Simplificaciones del texto original

Para despejar el texto, hemos unido las plicas de algunas figuras y eliminado algunos silencios. En el caso del *loure* de la *Suite en mi mayor* BWV 1006a, existen pasajes en la versión original en los que varias notas se encuentran unidas por una misma plica. La figura 191 reproduce los compases 7 a 10 de la edición de Paolo Cherici de 1996, que hemos tomado como fuente. Obsérvese lo comentado en los compases 9 y 10.

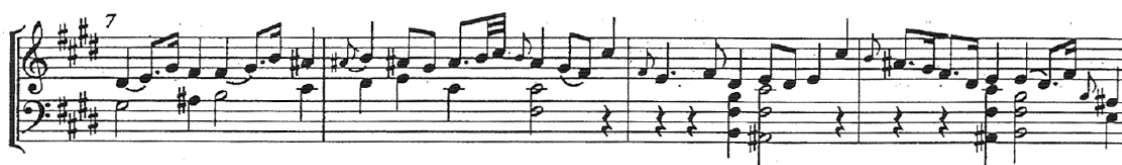


Figura 191: Compases 7-10 de la edición de Cherici de 1996

Nosotros hemos realizado simplificaciones tan solo en los compases 14, 19 y 21. Las figuras 192, 193 y 194 reproducen, respectivamente, estos compases directamente en su versión con articulaciones.

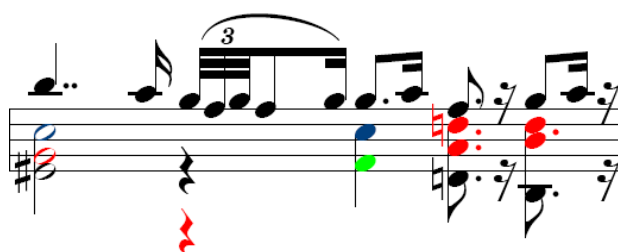


Figura 192: Compás 14 del *loure*



Figura 193: Compás 19 de *loure*



Figura 194: Compás 21 del *loure*

En estas figuras hemos coloreado aquellas notas que poseían originalmente una plica independiente. Asimismo aparecen coloreados en rojo aquellos silencios que han sido eliminados en concordancia con la unión de las plicas.

Obsérvese que se han empleado los colores rojo, azul y verde. Estos colores matizan los siguientes aspectos:

- i. Notas coloreadas en rojo: las notas coloreadas en rojo en las figuras 192, 193 y 194 poseían en origen una plica independiente dispuesta en la misma dirección que la de la plica común en la que se hallan.
- ii. Notas coloreadas en azul: las notas coloreadas en azul en las figuras 192 y 194 poseían en origen una plica independiente dispuesta en dirección opuesta a la de la plica común en la que se hallan.
- iii. Notas coloreadas en verde: la nota coloreada en verde en la figura 192 indica que esta nota era en origen un unísono donde convergían dos voces, que en la versión original se hallaban diferenciadas por las direcciones opuestas de sus plicas.

b. Cuestiones de articulación

La articulación del *loure*, en correspondencia con su carácter lento y grave se ha indicado sin emplear excesivamente los silencios articulatorios, es decir, la reducción de la duración de las notas. Unas indicaciones de articulación más marcada serían contrarias a la interpretación de la pieza. Sin embargo, dado el carácter ternario que divide el compás en dos pulsos, el primero de los cuales debe ser más perceptible que el segundo, el final de cada tiempo ha sido articulado más marcadamente. En la figura 195, que reproduce los primeros compases de la partitura definitiva, podemos observar lo siguiente:

- i. En la línea rítmica superior, que determina el esquema rítmico general de la danza, queda clara la división binaria y la subdivisión ternaria de la misma.

- ii. El carácter más perceptible del primer tiempo de la danza, del que habla Brossard⁵⁰, ha sido enfatizado por sendas indicaciones de *forte* y *piano* al principio de cada tiempo. En la figura 195 se han destacado con una flecha de color rojo.
- iii. El final de cada tiempo se ha articulado más marcadamente, reduciendo el valor de la última figura, empleando silencios articulatorios. Cada uno de estos tiempos ha sido abarcado en la figura 195 por una línea roja.

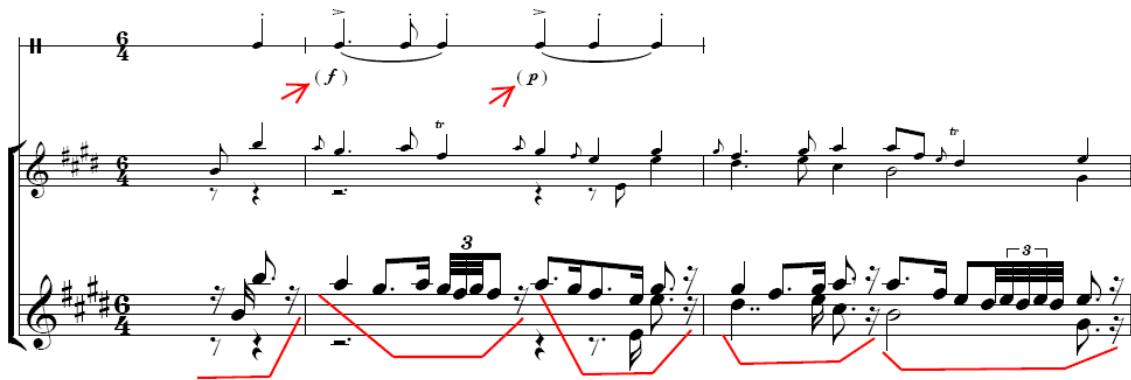


Figura 195: Primeros compases del *loure*

Además, hemos empleado en esta danza el recurso de la desigualación, de manera que los pares de corcheas se transforman en corchea con puntillo-semicorchea, siguiendo como modelo el pasaje del compás 10, que reproduce la figura 196.



Figura 196: C. 10 del *loure*, medida original

Existen ciertos matices en la aplicación de estas desigualaciones. En algunos pasajes no se ha respetado de manera estricta la desigualación de las corcheas a corchea con puntillo-semicorchea, dotando así a la notación de una

⁵⁰ Para consultar más detalladamente las características del *loure*, ver apartado 1.3.7. del Capítulo III de la Segunda parte de esta tesis.

cierta flexibilidad propia de la interpretación. Hay que tener en cuenta, a este respecto, que la desigualdad es un recurso expresivo y, como todas las normas de interpretación, no se puede aplicar siempre de manera estricta.

Las figuras 197 a 201 muestran los casos en los que no se han aplicado las normas para el empleo de la desigualdad⁵¹ de manera estricta. A continuación comentamos estas decisiones:

- i. Los movimientos descendentes en corcheas de los compases 4, 8 y 13 (figuras 197, 198 y 199) no se han desigualado o tan solo muy levemente en el último par de notas, lo que a nuestro parecer dota de un mayor carácter de reposo al pasaje.



Figura 197: Empleo de la desigualdad en c. 4 del *loure*



Figura 198: Empleo de la desigualdad en c. 8 del *loure*



Figura 199: Empleo de la desigualdad en c. 13 del *loure*

⁵¹ Consultar las normas básicas para el empleo de la desigualdad en el apartado 1.2.3.3. del Capítulo III de la Segunda parte de esta tesis.

- ii. En el compás 14 (figura 200) no hemos desigualado el último tiempo, articulando la corchea final en forma de semicorchea-silencio, como corresponde al carácter general. De esta manera se produce un agradable contraste rítmico en esta repetición del movimiento melódico sol-la, que aparece en el primer y tercer pulso del segundo tiempo del compás. En la figura 200 hemos circundado ambos movimientos.



Figura 200: Empleo de la desigualdad en c. 14 del *loure*

- iii. El arpeggio que aparece en el compás 22 no ha sido desigualado, lo que lo dota de una fluidez diferenciada y de un carácter más amable (ver figura 201).

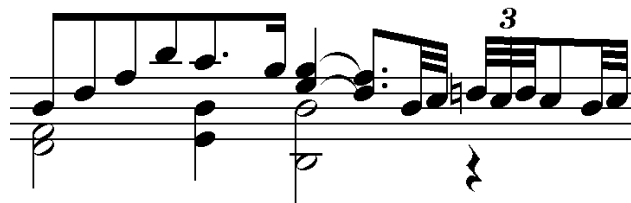


Figura 201: Empleo de la desigualdad en c. 22 del *loure*

Por último, la ornamentación indicada por Bach ha sido desarrollada en la versión con articulaciones. Los trinos han sido escritos de la manera más aproximada a como consideramos que debería ser su ejecución real. Las figuras 200 y 201 muestran dos de estas realizaciones. Por su parte, las abundantes indicaciones de apoyaturas han sido realizadas siguiendo la norma general, es decir, tomando la mitad del valor de las negras, transformándose en un movimiento en corcheas, y los dos tercios de las negras con puntillo,

convirtiéndose la apoyatura en una negra y la negra con puntillo en corchea. Retornando a la figura 195 podemos comprobar el resultado final.

2.5. *Allemandes* BWV 995 y BWV 996

a. Simplificaciones del texto original

En la *allemande* BWV 995 se han unido las plicas de distintas voces para facilitar la lectura en los compases 4, 7, 27 y 35. Además en el compás 4 se ha eliminado un silencio de negra en correspondencia con dicha unión de plicas. En el compás 25 de nuestra reducción del original a un solo pentagrama la disposición y unión de las plicas se respeta escrupulosamente; sin embargo, al intervenir la notación para indicar la articulación, modificándola, se ha unido la plica de las dos notas de la voz superior, transformadas de negras a corcheas con puntillo, con la plica de la corchea con puntillo de la voz intermedia. La figura 202 destaca en color rojo la pareja de notas que a la que nos referimos, obsérvese su disposición y valor original en el pentagrama superior.



Figura 202: Unión de plicas en el c. 25 de la versión articulada de la *allemande* BWV 995

En el compás 21 eliminamos un silencio que parece dividir la línea del bajo en dos voces (lo que mantiene la escritura a cuatro voces). Sin embargo, lo eliminamos para no entorpecer la lectura. La figura 203 reproduce el compás 21 de la *allemande* BWV 995. En ella hemos destacado en color rojo el silencio eliminado de la versión definitiva.



Figura 203: Simplificaciones en el c. 21 de la *allemande* BWV 995

Además, en el segundo tiempo del compás 23 se ha empleado la indicación de nota octavada (8) para evitar una utilización excesiva de líneas adicionales, como podemos ver en la figura 204. En el original, dado que el pentagrama inferior está escrito en clave de fa en cuarta línea, no existen estos problemas de lectura.



Figura 204: Empleo de la indicación de nota octavada, c.23 de la *allemande* BWV 995

En el caso de la *allemande* BWV 996, tan solo hemos realizado una modificación de la agrupación y dirección original de las plicas en el compás tres. Aquí, modificamos la dirección de la corchea al final de la ligadura por cuestiones de espacio, como podemos ver en la figura 205.



Figura 205: modificación de plicas en c.3 de la *allemande* BWV 996

b. Cuestiones de articulación

Estas dos piezas con nombre de danza se encuentran ya muy estilizadas y han perdido su carácter danzable⁵². Su carácter pausado diluye aún más el espíritu bailable de la pieza. Por esta razón no podemos incluir en este caso la representación de un esquema rítmico que proporcione el impulso del movimiento⁵³ tal y como establecíamos en las consideraciones generales⁵⁴.

Ambas *allemandes*, pero sobre todo la BWV 995, contienen ornamentación indicada por el compositor. En la versión articulada hemos desarrollado todos los ornamentos escritos, además de algunos trinos obligados.

Los trinos se han desarrollado por escrito en función de la duración de la nota sobre la que se encuentran. Se ha buscado la representación escrita de la ejecución del trino pensando en el esquema que presentábamos como figura 74⁵⁵, es decir, acelerando el trino tras el arranque y reposando justo antes de la resolución. Para ello se han empleado figuraciones en tresillos. En las figuras 206 y 207 encontramos sendos ejemplos de las realizaciones descritas.



Figura 206: Realización del trino, c.13 *allemande* BWV 995

⁵² Si bien se puede realizar esta afirmación con respecto a todos los movimientos con nombre de danza de la *suite*, consideramos que en el resto de los casos la estructura rítmica de la danza prevalece de manera más significativa.

⁵³ En la codificación de esta danza especulábamos acerca de los pasos y el esquema rítmico de la misma de manera muy general. Ver apartado 1.3.2. del Capítulo III, Codificación, de la Segunda Parte de esta tesis.

⁵⁴ En el apartado 2.1. de esta misma sección.

⁵⁵ Dentro del apartado 1.4.2. de la Codificación.

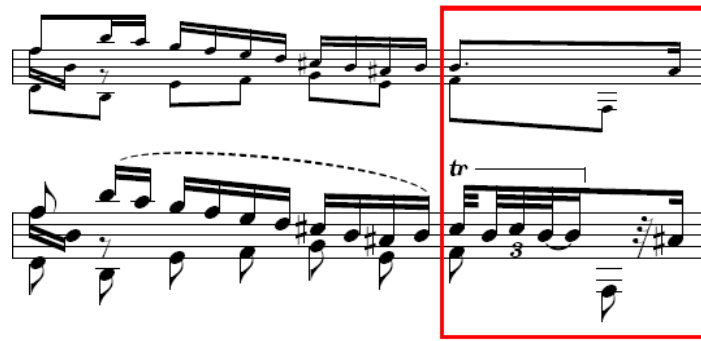


Figura 207: Inclusión de un trino de carácter obligado, c. 7 *allemande* BWV 996

En la *allemande* BWV 996 no aparece ningún trino indicado por Bach. Nosotros hemos incluido tres, de carácter obligado, en los compases 7, 12 y 17. Obsérvese en la realización del trino del compás 7 (figura 207) cómo se ha separado el barrado de la primera fusa del tresillo para evitar confusiones en la medida y cómo aparece una pausa antes de la resolución del trino.

En el ejemplo de la figura 206, sin embargo, no aparece dicha pausa. De haberla incluido, el reposo sobre la nota real habría resultado insuficiente. La diferencia entre ambos trinos viene provocada por la nota precedente. En el primer caso es la nota superior, la misma con la que se realiza en trino, por lo que ésta sirve de preparación, comenzando por tanto las repercusiones en la nota real. En el segundo, dado que llegamos al trino desde la nota inferior, es preciso prepararlo y comenzar el trino por la nota superior, como es normativo salvo en la excepción mostrada previamente.

En el caso de las apoyaturas que aparecen abundantemente indicadas en la *allemande* BWV 995, éstas se han desarrollado como norma siguiendo el criterio general; es decir, tomando la apoyatura la mitad del valor de las figuras divisibles por dos (blancas, negras y corcheas) y las dos terceras partes de las figuras divisibles por tres (negras con puntillo y corcheas con puntillo). El resultado se puede observar en la figura 208. Véase cómo la apoyatura (sol) toma el valor de una corchea y la nota sobre la que se halla, una corchea con puntillo en origen (fa sostenido), queda reducida a una semicorchea.



Figura 208: desarrollo de la apoyatura en c. 18, *allemande* BWV 995

Sin embargo, en algunos casos la realización de la apoyatura no coincide con el reparto matemático de valores descrito anteriormente. En el caso de la apoyatura que aparece en segundo compás de la *allemande* BWV 995, como vemos en la figura 209, el reparto es matemáticamente exacto, pero se ha aplicado la articulación adecuada, transformándose la segunda negra (una blanca en origen) en corchea con puntillo más silencio de semicorchea.



Figura 209: Realización de la apoyatura en el c. 2 de la *allemande* BWV 995

Por último, en el compás 19, como muestra la figura 210, la apoyatura a tomado el valor completo de la nota real, convirtiéndose en una corchea con puntillo, quedando la nota real y la siguientes reducidas a fusas, lo que favorece la fluidez del pasaje y mantiene el movimiento en figuraciones con puntillo.



Figura 210: Realización de la apoyatura en el c. 19 de la *allemande* BWV 995

La articulación aplicada a ambas *allemandes* se corresponde con su carácter pausado, serio y digno (Donington, 1977: 393). Por lo tanto, no se ha empleado una articulación muy marcada, con profusión de silencios articulatorios, sino que se ha recurrido a la separación de los barrados de las semicorcheas y corcheas cuando ha sido preciso, al empleo de arcos de fraseo y a la articulación leve de algunas figuras por medio de silencios. La articulación de la *allemande* no presenta cuestiones a debatir más allá de los criterios generales aplicados y de nuestros planteamientos teóricos.

2.6. *Courantes* BWV 995 y BWV 996

a. Simplificaciones de la notación original

En la *courante* BWV 995 se han realizado pocas simplificaciones del texto original para su reducción a un solo pentagrama. En general se han respetado las direcciones de las plicas y la independencia de las voces. En los compases 2, 4, 9 y 15 hemos hecho coincidir las plicas de dos voces, una de las cuales pertenece a una negra y la otra a una blanca, algo que también aparece en la *courante* BWV 996 que, como veremos, ha requerido de una mayor profusión de simplificaciones. La figura 211 reproduce el compás 9 de la *courante* BWV 995, obsérvese cómo en el primer tiempo del compás la blanca de la voz inferior y la negra de la voz intermedia comparten la misma plica.

Figura 211: *Courante* BWV 995, c. 9

En la *courante* BWV 996, dada la entramada textura polifónica, nos hemos visto obligados a reducir en la medida de lo posible las plicas de las voces independientes para hacer más legible la versión articulada. En esta pieza el criterio de reducción de plicas se ha aplicado, por tanto, de manera sistemática. En general se han unido las dos voces inferiores, dando una mayor independencia a la voz superior. Esto ha permitido salvar el conflicto de la colisión de los corchetes de las corcheas independientes.

Además, la unión de varias notas bajo una misma plica permite la utilización de un solo silencio a continuación, en lugar de dos o tres, lo que despeja notablemente el pentagrama. Se ha procurado evitar cambiar las direcciones de las plicas, aunque éstas se han modificado siempre que ha sido preciso, concretamente en los compases 4, 9 y 13 se ha modificado la dirección de alguna plica.

En la figura 212, que reproduce el compás 4 de la *courante* BWV 996, hemos coloreado tres notas en color rojo, azul y verde respectivamente. La nota roja y la azul se encuentran unidas por su plica a la voz inferior. En el caso del mi del primer tiempo (rojo), éste ya se encontraba unido en origen, como podemos comprobar en el pentagrama superior. Sin embargo, la nota la coloreada en azul, en el pentagrama superior posee una plica independiente dirigida hacia arriba. Al aplicar la articulación adecuada y transformar esta negra en corchea con puntillo se ha optado por cambiar la dirección de la plica y unirla a la de la voz inferior. Por último, en verde hemos destacado una nota que en un principio constituía un unísono, que ha sido simplificado

utilizando una sola plica para no enturbiar la más complicada lectura de la versión articulada.



Figura 212: Simplificaciones en la *courante* BWV 996, c. 4

Además de lo dicho, para facilitar la lectura se ha empleado también el recurso de indicar con un 8 las notas que requerirían más de cuatro líneas adicionales (por debajo de re).

b. Cuestiones de articulación

Los aspectos más destacables de la versión articulada de ambas *courantes* son los referentes a las características de la desigualdad aplicada y al desarrollo de la ornamentación.

Dado que se trata de dos *courantes* en estilo francés, se les ha aplicado una desigualdad adecuada para su interpretación. El grado de desigualdad escogido ha sido diferente para cada una de ellas, lo que ha provocado que el esquema rítmico de la danza, que aparece sobre el primer compás y que debería ser idéntico en ambas pues se trata del mismo género de danza, se refleje de manera diferente en una y en otra, como podemos observar en las figuras 213 y 214.

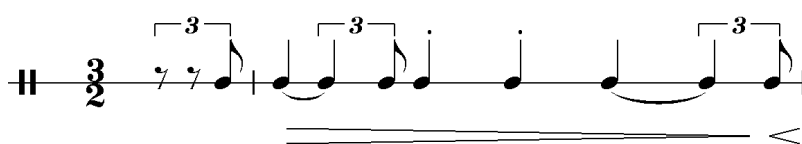


Figura 213: Representación del esquema rítmico de la *courante* en BWV 995



Figura 214: Representación del esquema rítmico de la *courante* en BWV 996

Es preciso advertir aquí que, si en general este esquema rítmico es un modelo del movimiento impulsor de la danza que es transgredido en mayor o en menor medida en casi todas las piezas, en el caso de la *courante* esto se produce abundantemente, dado que son característicos los cambios de acentuación del compás de su división ternaria inicial a binaria.

En la *courante* BWV 995 se ha aplicado una desigualdad de uno a tres, lo que significa que el par de corcheas se convierten en un tresillo de negra y corchea y una negra con puntillo más una corchea se transforma en una negra, ligada a las dos primeras partes del tresillo (una negra de tresillo) de la manera en que se muestra en la figura 213. El resultado final lo podemos observar a continuación en la figura 215.

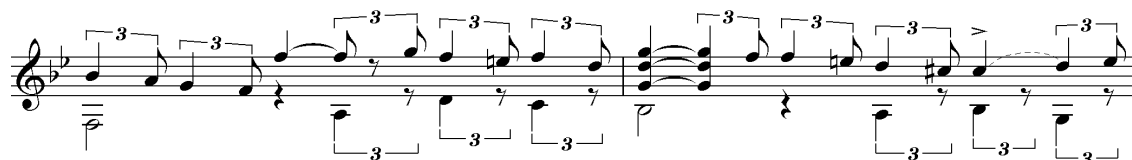


Figura 215: Desigualdad en la *courante* BWV 995 (cc.7-8)

Por su parte, en la *courante* BWV 996 se ha aplicado una desigualdad de una semicorchea, lo que transformaría los pares de corchea en corchea con puntillo y semicorchea o, como hemos preferido, en corchea, silencio de semicorchea y semicorchea. En este caso la negra con puntillo tomaría el valor de una negra con doble puntillo, transformándose la corchea que la acompaña en una semicorchea. Sin embargo, dado nuestro deseo de separar todas las negras, lleven puntillo o no, como nos dice Robert Donington⁵⁶, hemos

⁵⁶ Ver apartado 1.3.4. del Capítulo III, Codificación, de la Segunda Parte de esta tesis.

mantenido el puntillo simple y añadido un silencio de semicorchea. El resultado final lo podemos observar en la figura 216.



Figura 216: Desigualdad en la *courante* BWV 996 (cc.3-4)

La desigualdad ha sido aplicada en toda la pieza, si bien se ha flexibilizado en ciertos pasajes con una finalidad musical y un carácter propio de la interpretación real. La figura 217 muestra los compases 17 y 18 de la versión definitiva. A los pares de corcheas recuadrados en rojo debería aplicarse, en principio, la misma desigualdad que al resto, sin embargo de esta manera el pasaje se dota de inflexiones propias de la interpretación.

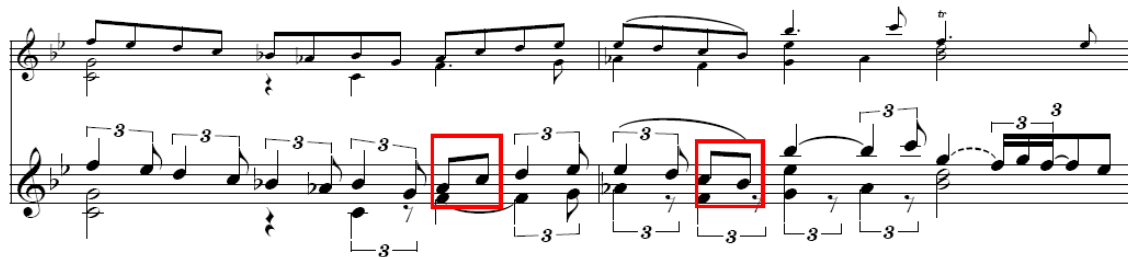


Figura 217: Empleo de la desigualdad en cc. 11-18 de la *courante* BWV 995

En cuanto a la ornamentación, se han desarrollado todos los ornamentos indicados por Bach. Las apoyaturas que aparecen en la *courante* BWV 995 se han realizado en función de la desigualdad aplicada, como es lógico, de manera que una apoyatura sobre una negra con puntillo toma el valor de una negra y la nota real toma el valor de una negra de tresillo (sus dos primeras partes). Cuando aparece una indicación de trino sobre la nota real, la preparación se mantiene como negra, realizándose el trino en el tiempo de las dos primeras partes del tresillo, como muestra la figura 218.

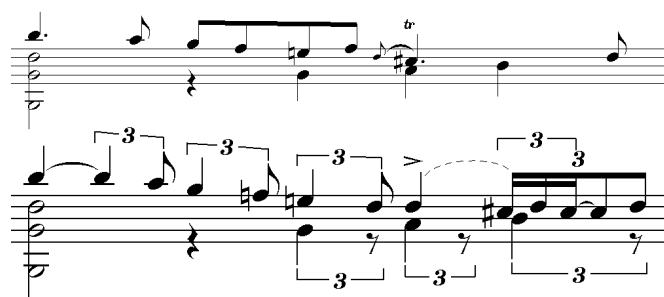


Figura 218: Desarrollo de apoyatura con trino sobre la nota real en *courante* BWV 995

Se han añadido, como en el resto de la *suite*, trinos de carácter obligado en las cadencias en las que aparece una figuración con puntillo, como se muestra en la figura 219.

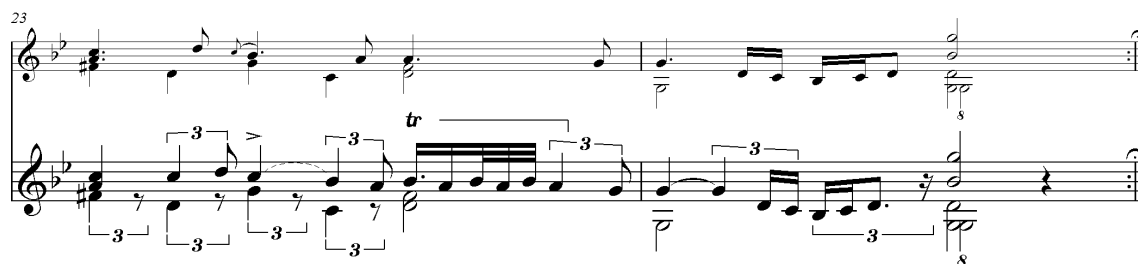


Figura 219: inclusión de trinos en las cadencias. *Courante* BWV 995

2.7. *Sarabandes* BWV 995, BWV 996 y BWV 997

Las *sarabandes* BWV 995, BWV 996 y BWV 997 constituyen una muestra relativamente heterogénea de la creatividad de Bach. El hecho de que esta danza sea una de las más lentas e introspectivas y la ausencia de un carácter danzable muy marcado, como ocurre por ejemplo en las danzas de subdivisión ternaria o en la *courante*, contribuye a la libertad con que el compositor las aborda.

Por tanto, no es tan sencillo como aplicar el patrón de la danza original a la pieza musical, sino que es preciso extraer el carácter que se conserva en el trasfondo de la pieza instrumental. Como afirma Robert Donington, una

sarabande de J. S. Bach debe interpretarse a la luz de su propio contexto, no como si se tratara de una mera reminiscencia de danza.

En base a estas afirmaciones, hemos tratado cada una de las *sarabandes* en función de sus características.

1. Simplificaciones del texto original

En general, no ha sido necesario realizar muchas simplificaciones del texto original en la reducción de las tres *sarabandes* a un solo pentagrama. En la *sarabande* BWV 995 estas simplificaciones se reducen al empleo de notas octavadas en la voz inferior, por cuestiones de lectura, con la correspondiente indicación 8. Estas simplificaciones aparecen en los compases 4, 8, 12 a 15, 19 y 20. La figura 220 reproduce los compases 11 a 14 de la *sarabande* BWV 995, donde se puede apreciar el empleo de la indicación 8 en la voz inferior.

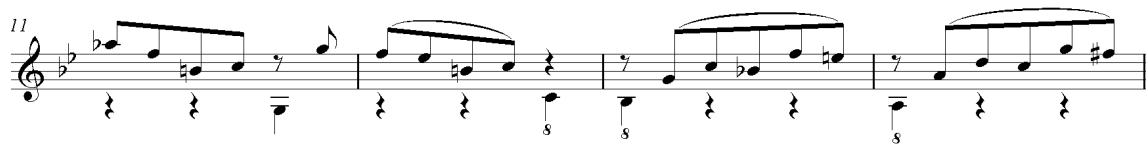


Figura 220: Empleo de la indicación de nota octavada, *sarabande* BWV 995 (cc.11-14)

En cuanto a la *sarabande* BWV 996, no se ha aplicado ningún tipo de simplificación de la notación original en la reducción a un solo pentagrama. Sin embargo, en la versión con la articulación y la ornamentación desarrolladas, se han unido las plicas de las voces que coinciden verticalmente constituyendo un acorde, de manera que la lectura resulta más convencional y el pentagrama queda más organizado, pues las notas no tienen que desplazarse para que no se confundan sus plicas. En la figura 221 podemos observar cómo se ha simplificado de esta manera la lectura de los acordes del primer tiempo de los compases 10 y 11 de la *sarabande* BWV 996.

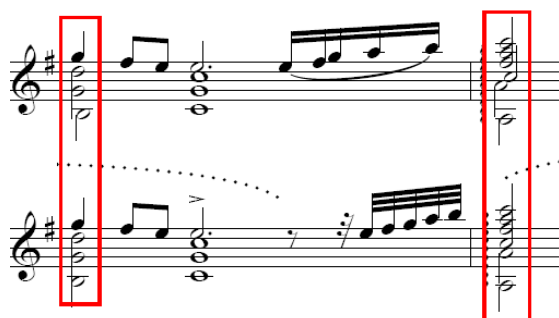


Figura 221: Unión de plicas en la versión articulada (cc. 10-11)

Los dos tipos de simplificaciones descritas, es decir, el empleo de notas octavadas con la indicación 8 y la unión de plicas para favorecer la lectura vertical, se han aplicado también en algunos pasajes de la *sarabande* BWV 997. La figura 222 muestra la simplificación aplicada en el primer compás de la versión con articulaciones. Obsérvese cómo se han unido las dos voces paralelas para facilitar la lectura, aprovechando su idéntica articulación y cómo en el segundo y tercer tiempo la voz inferior se encuentra octavada con la correspondiente indicación.



Figura 222: Simplificaciones al comienzo de la *sarabande* BWV 997

2. Cuestiones de articulación

El énfasis en el segundo tiempo del compás ternario es un aspecto propio del carácter de la *sarabande*. En la *sarabande* BWV 995 no hemos considerado necesario incluir una aclaración del esquema rítmico dominante, pero es preciso identificar este aspecto esencial de la danza. La figura 223 reproduce

los primeros compases de la reducción a un solo pentagrama de la *sarabande* BWV 995, en los que se puede observar su sencilla estructura.



Figura 223: Primeros compases de la *sarabande* BWV 995

En la primera parte del segundo tiempo de cada compás aparece una disonancia en forma de apoyatura del sonido siguiente, lo que conlleva una acentuación natural en ese punto, dotando así a la *sarabande* de esta acentuación característica. Dada la lentitud del movimiento y el carácter arpegiado de la pieza, la articulación requerida aquí es *legato*, por lo que no se ha alterado la notación por medio de la reducción de valores para la utilización de silencios articulatorios. Tan solo se ha enfatizado la apoyatura por medio de un acento y un arco de fraseo, tal y como reproduce la figura 224.

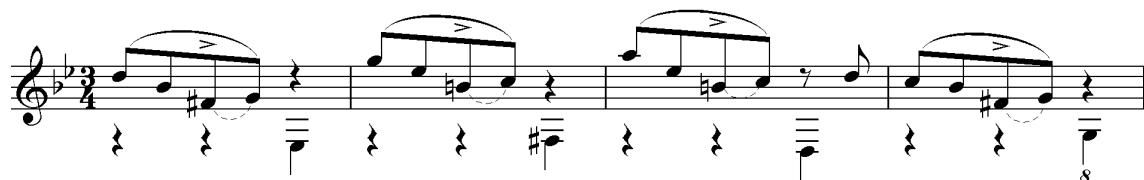


Figura 224: Primeros compases de la versión articulada de la *sarabande* BWV 995

No obstante lo dicho, al final de las dos secciones en que se divide el movimiento hemos articulado más marcadamente las dos últimas notas del penúltimo compás, a fin de subrayar la caída de la blanca con puntillo. La figura 225 reproduce los compases finales de la *sarabande* BWV 995, donde puede observarse esta articulación más marcada entre las notas re y fa sostenido del penúltimo compás.



Figura 225: Compases finales de la *sarabande* BWV 995

En el caso de la *sarabande* BWV 997 tampoco se ha empleado el recurso de indicar un esquema rítmico sobre el primer compás, similar al que encontramos en la figura 226, pues este esquema sólo resulta útil cuando esclarece cuál es el impulso de la pieza en relación con la música de danza.



Figura 226: Esquema rítmico de la *sarabande*

Si comparamos el modelo de la figura 226 de una estructura rítmica propia de la *sarabande* con el de los primeros compases de la *sarabande*, representado en la figura 227, podemos observar cómo el empleo de la figuración con puntillo y su desplazamiento establece el carácter esencial de *sarabande*. Sin embargo, esta estructura no vuelve a aparecer de manera tan evidente hasta los tres primeros compases de la siguiente sección (compases 17 a 19).



Figura 227: Esquema de los cc. 1-3 de la *sarabande* BWV 997

Así pues, se puede considerar que en esta pieza se aplican las normas estilísticas para la articulación de manera independiente de su inspiración en música de danza, que le aporta su carácter esencial, pero no una estructura rítmica sólida.

Con respecto a las articulaciones empleadas, tan solo consideramos destacable comentar el pasaje del compás 30. Aquí los saltos no se han articulado más marcadamente, de la manera que cabría esperar a primera vista en concordancia con las decisiones tomadas en la edición de otras danzas ya comentadas aquí. La razón es que estos saltos son en realidad dos escalas diatónicas paralelas. Es decir, que esta voz que discurre por saltos enmascara, por así decirlo, dos voces que se mueven paralelamente por grados conjuntos. Por tanto, la articulación de cada uno de ellos es *legato*. En los *preludios* de las cuatro *suites* encontrábamos gran variedad de pasajes similares⁵⁷. La figura 228 reproduce el fragmento en cuestión. En ella se ha coloreado de azul y naranja, respectivamente, cada uno de los movimientos paralelos.

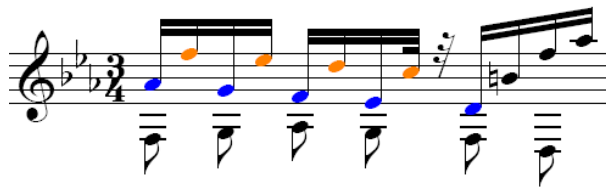


Figura 228: Movimiento paralelo en el compás 30 de la *sarabande* BWV 997.

La *sarabande* BWV 996 presenta, al contrario que la BWV 995 y BWV 997, una estructura rítmica más marcada y, podemos decir, propia de esta danza. Se trata de una pieza notablemente ornamentada por Bach, que transgrede así los cánones de la época, que establecían esta tarea como propia del intérprete. Debido a su carácter lento y a esta abundancia de ornamentos, hemos indicado el carácter rítmico de la danza a lo largo de toda la pieza, de manera que la acentuación adecuada y la estructura básica no resulte confusa, algo que la lentitud del movimiento provoca con facilidad. La figura 229 reproduce los primeros compases de la pieza en su presentación definitiva.

⁵⁷ Ver apartado 2.2., dedicado a estos *preludios*.



Figura 229: *Sarabande* BWV 996, cc. 1 a 3

Todos los ornamentos indicados por J. S. Bach en la partitura han sido desarrollados en la versión articulada. Además, se ha incluido un trino en la cadencia del compás 15 (ver figura 230) y se ha modificado la escritura de los pasajes rápidos para reflejar la fluidez propia de la interpretación. Se han aplicado las normas generales de interpretación para trinos y apoyaturas y otros signos menos comunes, como el que aparece indicado en el compás 17 (véase en la figura 230, destacado por una flecha roja). Este último ha sido interpretado como un *schleifer*, de manera similar a una *acciaccatura* de paso entre las dos notas superiores del acorde.

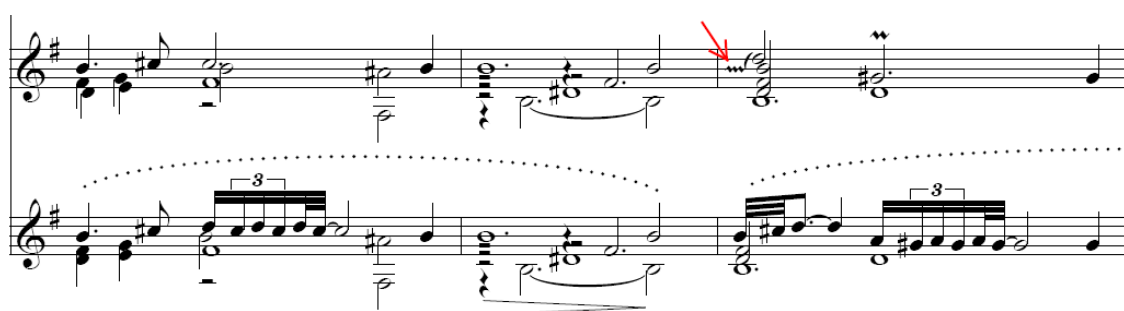


Figura 230: *Sarabande* BWV 996, cc. 15-17

En ocasiones, a pesar de preceder al trino la nota superior, se ha comenzado con ésta el ornamento, lo que obliga a realizar una separación natural entre ambas que acentúa la caída del tiempo. Las figuraciones de los ornamentos se han adaptado en la medida que lo permite la notación

convencional a las características reales de una interpretación instrumental, para lo que se han empleado figuraciones en tresillos de semicorcheas y fusas que produzcan la sensación de aceleración apropiada. A pesar de ello, no es posible reflejar en toda su variedad la fluidez y flexibilidad de estos movimientos, aunque la partitura definitiva proporciona una base sólida para interpretar la pieza, como en todos los demás casos.

2.8. *Gavottes* BWV 995 I y II (en Rondó) y BWV 1006a (en Rondó)

a. Simplificaciones del texto original

La poco densa textura polifónica y contrapuntística de las *gavottes I y II* BWV 995 y la *gavotte* BWV 1006a ha facilitado su reducción a un único pentagrama. Las simplificaciones realizadas se reducen a la octavación de notas y a la modificación esporádica de algunas plicas.

En cuanto a la representación octavada de algunas notas de la voz inferior, con la correspondiente indicación 8, para evitar el poco práctico empleo de más de cuatro líneas adicionales, esta se emplea en las tres piezas, siendo abundante su uso en la *gavotte II* BWV 995. En la figura 231, que reproduce los compases 9 a 11 de la mencionada danza, vemos cómo todos los bajos del compás 10 y los tres primeros del compás 11 han sido octavados gráficamente, con el añadido de la indicación 8, que les devuelve su tesitura original.



Figura 231: Empleo de notas octavados en la *gavotte II*, BWV 995, cc. 9 a 11

En cuanto a la alteración de las plicas, tan sólo se ha modificado una en la versión reducida sin articulaciones. Concretamente en el compás 16 de la *gavotte* BWV 1006a. La figura 232 muestra dicho compás. La plica del acorde, poseía originalmente una plica independiente para el do blanca de la voz inferior.



Figura 232: Compás 16 de la *gavotte* BWV 1006a

Además, en la versión con indicaciones de articulación de la *gavotte I* BWV 995, se han unido plicas de distintas voces en los compases 14, 20 y 21. La figura 233 reproduce el compás 14 y la figura 234 los compases 20 y 21. En ambos casos se ha recuadrado en rojo la simplificación. Obsérvese cómo en todos los casos las figuras originales, que eran negras, se han transformado en corcheas. De no unir las plicas se habría producido un conflicto entre los corchetes de las figuras de las dos voces inferiores. Además, al unir estas dos voces se ha eliminado un silencio de corchea.



Figura 233: Unión de plicas en la versión articulada de la *gavotte I* BWV 995, c.14

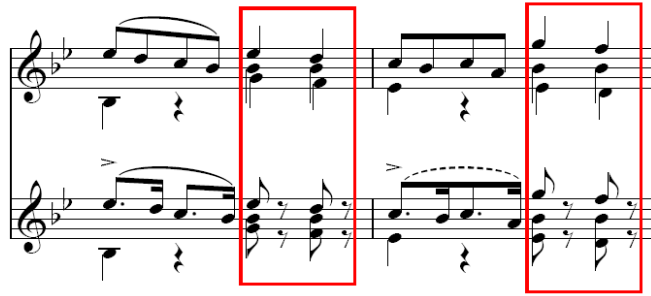


Figura 234: Unión de plicas en la versión articulada de la *gavotte I* BWV 995, cc.20-21

b. Cuestiones de articulación

A las *gavottes* con la indicación de compás **2**, que consideramos aquí equivalente a **C**, se les puede aplicar una desigualación en las corcheas, según algunos teóricos del siglo XVIII⁵⁸. Las tres *gavottes* que comentamos aquí poseen esta indicación de compás. Así pues, las *gavottes* BWV 995 (*I*) y BWV 1006a han sido desigualadas adecuadamente. Sin embargo, a la *gavotte II* BWV 995 no se ha aplicado desigualación alguna, ya que ésta se aplica sólo a pares de notas y no a tresillos.

Las indicaciones de articulación se han basado en el desarrollo de la desigualdad (salvo en el caso de la *gavotte II* BWV 995) y en la aplicación del carácter rítmico de la danza, esquematizado en los tres casos de la manera que muestra la figura 235.

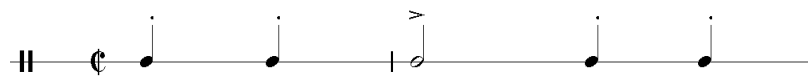


Figura 235: Esquema rítmico de la *gavotte*

Para enfatizar este carácter, se ha indicado siempre un acento (>) en la caída del tiempo. Estos acentos se han colocado como norma general sobre la voz superior, salvo en aquellos casos en que ésta es un silencio, en los cuales

⁵⁸ Ver apartado 1.3.5. del Capítulo III, Codificación, de la Segunda Parte de esta tesis.

se indica sobre la voz inferior. La figura 236 muestra este uso de los acentos en los compases finales de la *gavotte II* BWV 995.



Figura 236: Acentuación de la primera parte de cada compás en la *gavotte II* BWV 995

En la *gavotte I* BWV 995 y la *gavotte* BWV 1006a se han empleado además arcos de fraseo para diferenciar las partes del compás que comprende el acento y que debe tocarse con un carácter más bien unido de aquellas que deben tocarse, como indica el esquema de la figura 235, más marcadamente separadas. En ocasiones estos arcos, en línea discontinua, parecen entrar en contradicción con los arcos originales escritos por Bach.

Ha de tenerse en cuenta que estos arcos indican un aspecto relacionado con el carácter de la danza y por tanto se encuentran en un nivel superior a los fraseos indicados originalmente, los cuales están contenidos dentro de la estructura general de la danza. Por tanto, entendemos que estos cruces de los arcos, que provocan una cierta contradicción interna, son adecuados.

La figura 237 reproduce los compases 51 a 53 de la *gavotte* BWV 1006a, obsérvese cómo en el segundo tiempo de los compases 52 y 53 coinciden el final del arco con el que indicamos la estructura de la danza, y con ello las notas que deben ser mantenidas o articuladas, y el punto de partida del arco original de Bach, que indica el fraseo.



Figura 237: Empleo de arcos de fraseo en la *gavotte* BWV 1006a, cc. 51-53

Por último, en la *gavotte I* BWV 995 hemos invertido la desigualdad, que suele estar constituida por norma general por un par de notas larga-corta, dando lugar a la combinación opuesta (corta-larga) en los compases 11 y 35. Esta inversión provoca un interesante énfasis en el pasaje en cuestión que destaca la llegada del final de las dos secciones de la pieza. La figura 238 reproduce el final de la *gavotte I*. Hemos circundado en color rojo los dos tiempos finales del penúltimo compás (compás 35), donde se invierte la desigualdad, convirtiéndose en corta-larga.



Figura 238: Inversión de la desigualdad en la *gavotte I* BWV 995, c. 35

2.9. *Menuets I y II* BWV 1006a

La única *suite* para laúd que contiene piezas de *menuet* es la *Suite* en mi mayor BWV 1006a. Los *menuets I y II* de esta *suite* son dos piezas breves de carácter claro y marcado.

a. Simplificaciones del texto original

Dada la sencillez de estas piezas, no han sido necesarias simplificaciones importantes para su reducción a un solo pentagrama. Las únicas simplificaciones realizadas han sido las indicaciones de nota octavada (8) en el compás 33 del *menuet I* y en los compases 4 y 16 del *menuet II*. La figura 239 reproduce los cuatro primeros compases del *menuet II*. Obsérvese, circundada en rojo, la nota octavada del compás 4.



Figura 239: Nota octavada en el c. 4 del *menuet II* BWV 1006a

En la versión con articulaciones se han unido plicas de distintas voces para mejorar la lectura, evitando desplazamientos laterales de las notas para evitar confusiones de plicas. Hay que tener en cuenta que en algunos casos las figuras que en origen son negras se han transformado en corcheas; los corchetes de estas corcheas se mezclan con las figuras de las voces que quedan por debajo, haciendo incómoda la lectura. Por esta razón hemos optado por la unión de plicas, es decir, reunir dos o tres notas (y por tanto voces) mediante una única plica.

La unión de plicas para simplificar la presentación de la partitura se ha empleado en los compases 5, 7 y 11 del *menuet I* y en los compases 1, 9, 25 y 26 del *menuet II*. Precisamente en la figura 240 podemos encontrar los compases 25 y 26 del *menuet II*. Obsérvese los grupos de notas recuadrados en rojo. En todos los casos la nota superior se encontraba separada de las demás, con su propia plica. Obsérvese también cómo, a pesar de esta simplificación, aquí hemos respetado los dos silencios de negra, en lugar de reducirlos también a uno solo, algo que no parece necesario en este caso, dada la claridad del pasaje.



Figura 240: Unión de plicas en el *menuet II*, BWV 1006a, cc.25-26

b. Cuestiones de articulación

Ambos *menuets* poseen características similares y ha sido articulados bajo los mismos criterios. Hemos indicado sobre el primer compás, de la manera habitual, el esquema rítmico de la danza que determinará la articulación de la pieza. Asimismo, hemos separado los grupos de corcheas, que se encontraban unidos completamente dentro del mismo compás, para reflejar de manera más clara el carácter ternario de la pieza. La figura 241 reproduce los primeros compases del *menuet I*.



Figura 241: Primeros compases del *menuet I* BWV 1006a.

Aquí podemos observar la representación del esquema rítmico de la danza en la línea superior, idéntico para ambas piezas. Obsérvese también cómo las corcheas se han separado en pares, de manera que el carácter ternario de la pieza queda más claro.

El nivel de articulación aquí aplicado divide las negras, corcheas y blancas a las que se le aplica por la mitad. Asimismo, toma dos partes de sonido y una de silencio para la blanca con puntillo.

En ambas piezas encontramos numerosa apoyaturas, que han sido desarrolladas haciéndolas tomar la mitad del valor de la figura a la que acompañan. Existe una excepción en la aplicación de este criterio en el primer compás del *menuet I*, que podemos observar en la figura anterior (236).

Aplicando el mismo criterio que al resto, la apoyatura y la corchea deberían haberse transformado en dos semicorcheas. Sin embargo, hemos acortado aquí la duración de la apoyatura, lo que otorga mayor fluidez al ornamento. Es decir, la hemos interpretado como una apoyatura breve.

2.10. *Bourées* BWV 996 y 1006a

1. Simplificaciones del texto original

La textura a dos voces tanto de la *bourée* BWV 996 como de la BWV 1006a, ha hecho innecesario recurrir a uniones de plicas y cambios de direcciones de éstas en la reducción a un solo pentagrama. Tan solo ha sido preciso, como en otros casos, el empleo de notas octavadas con la indicación 8 para evitar en la voz inferior el empleo de más de cuatro líneas adicionales.

2. Cuestiones de articulación

Ambas *bourées* poseen el marcado carácter anacrúsico de la danza original. La *bourée* BWV 996 concuerda con exactitud con el esquema rítmico de la figura 242, manteniendo una figuración idéntica a la de dicho esquema a lo largo de toda la pieza.



Figura 242: Esquema rítmico de la *bourée*

La *bourée* BWV 1006a es algo más fluida o más compleja en su estructura melódica y, aunque este carácter es perceptible claramente, no se ciñe de manera tan exacta al modelo. Por esa razón hemos decidido incluir el esquema de la estructura rítmico sobre el primer compás de la *bourée* BWV 996 y no hacerlo en el caso de la *bourée* BWV 1006a. La figura 243 reproduce los primeros compases de la *bourée* BWV 996, donde se puede observar la

presencia de la representación del esquema rítmico de la danza en la parte superior, como habitualmente en las partituras comentadas.



Figura 243: primeros compases de la *bourée* BWV 996

En la *bourée* BWV 996 encontramos el único signo de ornamentación anotado en estas dos piezas: La indicación de trino-mordente (♬) que aparece en el compás 15. El adorno ha sido debidamente desarrollado en la versión con articulaciones. Además, se ha incluido un trino de carácter obligado en el pasaje cadencial del compás 7, sobre la negra con puntillo, tal como se muestra en la figura 244.



Figura 244: Trino de carácter obligado en la *bourée* BWV 996, c. 7

Por su parte, las apoyaturas que aparecen indicadas en los compases 2 y 18 de la *bourée* BWV 1006a han sido interpretadas como apoyaturas rápidas, lo

que concuerda más con el carácter de la pieza que tomar la mitad del valor de la corchea a la que acompañan.

Como ya hemos comentado, la *bourée* BWV 996 posee una estructura muy ceñida al esquema fundamental de la *bourée*. El único pasaje cuya articulación merece un comentario aparte es el de los compases 21 y 22. En ellos, la voz inferior se divide en dos, realizando por un lado una escala descendente y, por otro, una serie de apoyaturas, que progresan también descendentemente. La figura 245 muestra el pasaje en cuestión. Hemos unido mediante una línea roja la escala descendente que se forma con la primera corchea del primer y tercer tiempo en la voz inferior (la-sol becuadro-fa-mi). Obsérvese el movimiento de la segunda corchea de estos tiempos, funcionando como apoyatura de la caída del tiempo siguiente, lo que se encuentra indicado en la partitura con un arco de fraseo de línea discontinua.



Figura 245: *Bourée* BWV 996, cc.21-22

En la *bourée* BWV 1006a aparecen numerosos arcos de fraseo y, excepcionalmente, puntos sobre algunas notas. Los arcos se han respetado escrupulosamente, como dictan los principios teóricos en los que se basa esta edición de las *suítes* para laúd de Bach. Sin embargo, dado que la articulación implícita en el punto sobre la nota se refleja en la notación, este se ha eliminado de la versión articulada. De otra manera podría interpretarse erróneamente que la nota ya articulada debe hacerse más breve aún debido a la presencia del punto sobre ella. La figura 246 reproduce el compás 27. Obsérvese la presencia de un punto sobre dos notas en la reducción

(pentagrama superior) y su realización y eliminación del punto en la versión articulada (pentagrama inferior).



Figura 246: *Bourée* BWV 1006a, c. 27

En la *bourée* BWV 1006a aparecen indicaciones de *forte* y *piano* en los compases 6, 9, 11 y 13. Nosotros hemos añadido una indicación de *forte* en los compases 21 y 25 y una indicación de *piano* en el compás 23. Estas indicaciones buscan destacar el contraste entre las dos repeticiones del mismo pasaje, de manera similar a como ocurre en la primera sección en los compases 9, 11 y 13. En ambos casos la primera vez que suena el pasaje lo hace fuerte, la repetición es piano y, posteriormente, se solicita volver a la dinámica fuerte, que se puede considerar la general.

Para diferenciar nuestras indicaciones de *forte* y *piano* de las originales hemos resaltado en negrita las que provienen de la mano de Bach. Además, como es lógico, de encontrarse en el pentagrama superior.

2.11. *Giges* BWV 995, BWV 996 (*giga*), BWV 997 (*gigue* y *double*) y BWV 1006a

1. Simplificaciones del texto original

Las danzas rápidas como la *bourée* y la *gigue*, dado su carácter fluido y vivaz, poseen una estructura vertical menos densa que otro tipo de piezas. Las *giges* de las *suites* para laúd de Bach poseen una estructura general a dos voces que ha hecho innecesarias, por lo general, las simplificaciones del texto original.

Salvo en el caso de la *giga* BWV 996, la más compleja de las cuatro, tan sólo ha sido preciso emplear la indicación **8** para octavar aquellas notas graves cuya representación en un pentagrama en clave de sol como el que nosotros empleamos suponía un uso excesivo de líneas adicionales, de la misma manera que se ha realizado en todas las *suites*. La *double* BWV 997 se corresponde con una variación de la *gigue* que la precede y tampoco ha requerido mayores simplificaciones que las ya descritas.

En cuanto a la *gigue* BWV 996, ha sido preciso realizar algunas simplificaciones en los pasajes con textura a tres voces. Estos pasajes resultan conflictivos incluso en un sistema de dos pentagramas. En la figura 247 podemos observar los compases seis y siete de la edición de Paolo Cherici de 1990 de esta *gigue*.



Figura 247: *Gigue* BWV 996, cc. 6-7 (Cherici)

Obsérvese como la escritura a tres voces de Bach en el compás seis provoca ciertos conflictos de edición, debido también a las estrecheces del registro en este pasaje. La escritura de las figuras independientes del compás siete, sobre todo las corcheas, también resulta complicada debido a la conflictividad de la superposición de las plicas.

Nosotros hemos optado aquí por la unión de plicas para esclarecer la lectura de estos pasajes. Así, se han unido las plicas de dos voces en conflicto en los compases 2, 3, 6, 7 y 19 de la reducción a un solo pentagrama y, además, en los compases 9 y 14 de la versión con articulaciones. La figura 248 reproduce el compás 9 de nuestra edición de la *gigue* BWV 996. En este caso no resultaba útil realizar una simplificación de la notación en la reducción del

original en el pasaje recuadrado en rojo, debido a los diferentes valores de la voz intermedia (en corcheas) y las extremas (en semicorcheas). Para hacerlo habría sido preciso convertir la voz intermedia en un grupo de seis semicorcheas igual a los de las voces que la rodean, uniendo las figuras de dos en dos por medio de ligaduras para mantener el valor en corcheas.

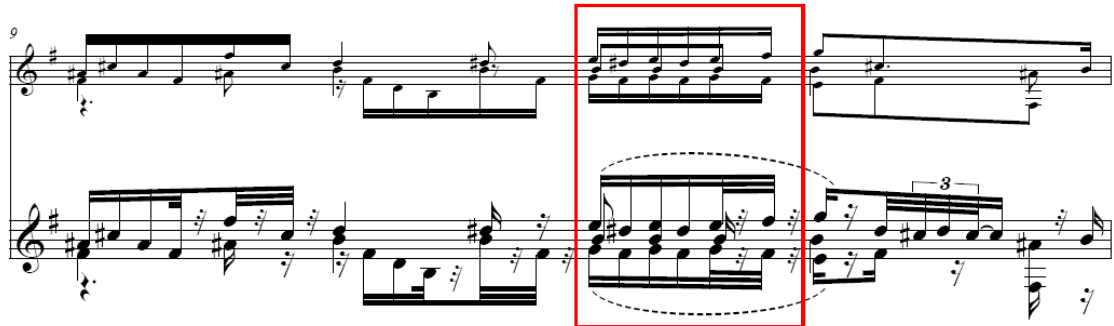


Figura 248: *Gigue* BWV 996, c. 9. Simplificaciones de la notación original.

Sin embargo, en la versión articulada, tomando en consideración las alteraciones aplicadas a la notación, hemos resuelto eliminar el corchete horizontal del grupo intermedio, uniendo la plica de la segunda nota, una semicorchea en la versión articulada, a la voz superior y dejando plicas independientes a las otras dos notas, como se puede observar en la figura 248.

2. Cuestiones de articulación

El carácter general de la *gigue*, ha sido representado esquemáticamente de manera equivalente pero matizadamente diferenciada en cada una de las *gigues*, en función de sus características particulares. El cuadro de la figura 249 muestra la manera en que se ha representado dicho esquema rítmico en cada caso.

Podemos comprobar en este cuadro cómo las *gigues* BWV 997 (y *double*) y BWV 1006a poseen una representación de su esquema rítmico idéntica. Asimismo, sin tener en cuenta la salvedad de la predominancia del ritmo punteado en la *gigue* BWV 995, lo que determina la figuración de su esquema

rítmico, y la diferencia de compás existente, podemos observar que la representación del esquema de la *gigue* BWV 995 y el de la *gigue* BWV 996 se corresponden en la separación de la última parte del tiempo.

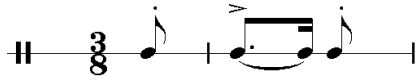



BWV	Esquema rítmico
995	
996	
997	
1006a	

Figura 249: Cuadro de esquemas rítmicos en las *gigues* de las *Suites* de laúd

Aunque esta separación nos parece apropiada para indicar el carácter de la pieza en los dos casos restantes no se ha aplicado porque separar la segunda parte del tiempo habría complicado demasiado la lectura mientras que en el caso de la *gigue* BWV 995 el compás de tres por ocho facilita esta separación y en la BWV 996 la separación afecta tan solo a las corcheas, no a las semicorcheas, que es la figura dominante. Así pues, cuando en la *gigue* BWV 997 aparecen figuraciones con puntillo se representan de la manera que muestra la figura 250 para evitar que pueda quedar sugerida una articulación *legato* entre la segunda y la tercera parte del tiempo.

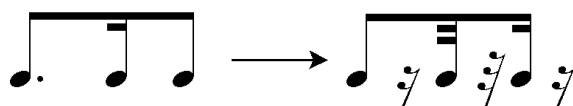


Figura 250: Representación de figuraciones con puntillo en *gigue* BWV 997

En las *gigues* BWV 995 y BWV 997, y en la *double* BWV 997 aparece algún ornamento indicado por Bach. En la *gigue* BWV 995 encontramos un *schleifer* (♬) en el compás 36, resuelto como una apoyatura de dos notas. Las apoyaturas simples que encontramos se ha resuelto en función del contexto. Así, se han realizado tomando un tercio del valor inicial de la nota en las que aparecen en los compases 49 y 51 de la *gigue* BWV 995, tal y como muestra la figura 251. Obsérvese que otro tercio más la mitad del valor restante ha sido ocupado por silencio, quedando la nota inicial reducida a una sexta parte de su valor.



Figura 251: Realización de las apoyaturas en la *gigue* BWV 995

Por su lado, las apoyaturas que aparecen en los compases 16 y 24 de la *gigue* BWV 997 ilustran dos posibles realizaciones dentro de un contexto equivalente (ver figura 252). Por último, la apoyatura del compás 3, que acompaña a una corchea con puntillo, toma el valor de la corchea y la nota real el del puntillo, como es frecuente, si bien la apoyatura se articula a su vez en sonido-silencio, dividiéndose por la mitad. Además, en la *double* BWV 997 encontramos un mordente descendente (♬), que se resuelve, al igual que los trinos (indicados o de carácter obligado) siguiendo la norma general.

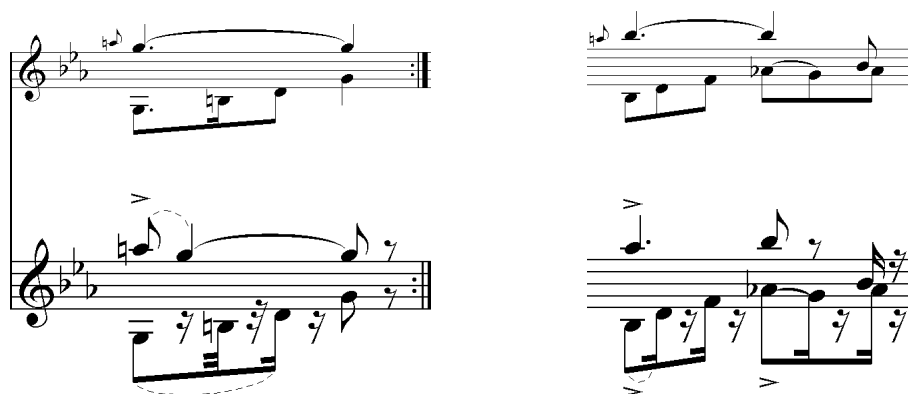


Figura 252: Realización de las apoyaturas en los compases 16 y 24 de la *gigue* BWV 997

Para terminar, resulta de interés la intervención realizada en el compás 16 de la *giga* BWV 996 (ver figura 253). Aquí, se han prolongado ciertas notas para poner de relieve el movimiento de secuencia de séptimas, una progresión muy característica⁵⁹.

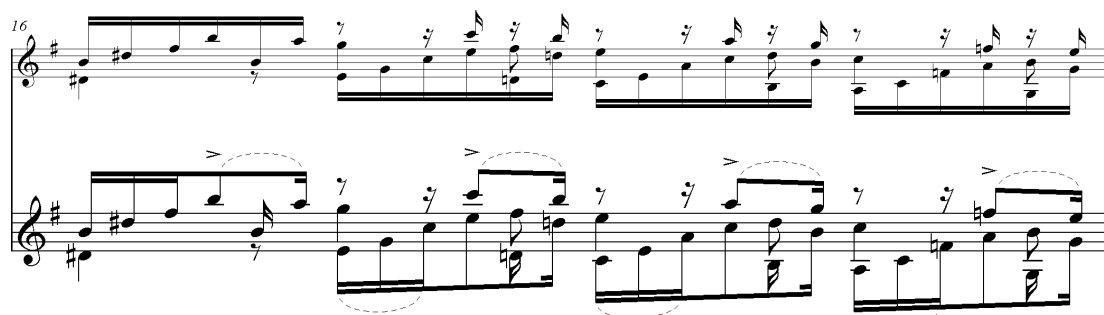


Figura 253: Serie de séptimas en el compás 16 de la *giga* BWV 996.

Todos los comentarios y explicaciones vertidos aquí con respecto a las partituras que encontramos como Anexo I de esta tesis, dentro de la aplicación de la teoría emergida de nuestras investigaciones, deberían acompañar a una publicación de las mismas, con las adaptaciones editoriales pertinentes, a modo de aparato teórico.

⁵⁹ Para más detalles al respecto consultar apartado 1.4.3. del Capítulo III, Codificación, de la Segunda Parte de esta tesis.

TERCERA PARTE. CONCLUSIONES

En los siguientes apartados, una vez completado el proceso de investigación y planteada su aplicación técnica y didáctica, extraemos conclusiones y proponemos nuevas líneas de investigación que quedan abiertas a raíz de nuestro trabajo.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha tomado como punto de partida el problema de la interpretación musical, focalizándolo a la interpretación de la música antigua y a la búsqueda de nuevas herramientas para su didáctica. De nuestras indagaciones ha emergido un planteamiento teórico satisfactorio, práctico y renovador en forma de propuesta para la edición de partituras modernas con fines didácticos basadas en criterios de interpretación histórica, cuya eficacia hemos demostrado mediante una propuesta de aplicación didáctica y su aplicación técnica a un repertorio de alto nivel.

Cuando Carl Philipp Emmanuel Bach afirmaba en su tratado de teclado que una notación más precisa eliminaría ciertas discrepancias entre partitura e interpretación, estaba sentando las bases de nuestra investigación.

El gran conflicto de la interpretación musical está provocado por la dualidad de la obra. La composición musical, desarrollada en la mente del compositor, pre-existe en la partitura en forma de anotaciones esquemáticas (la notación musical) a la espera de ser interpretada. La partitura es, así, el medio esencial de comunicación entre compositor e intérprete. Esta comunicación entre el creador de la obra y su transmisor se produce gracias al empleo de una notación igualmente significativa para ambos.

El sentido interpretativo de la notación, asimismo, se transmite de profesor a alumnado, de un instrumentista a otro. Sin embargo, las claves de este código común entre compositor e intérprete se diluyen inevitablemente cuando la composición musical y su plasmación en la partitura comienzan a quedar atrás en el tiempo. Se aleja entonces del momento contemporáneo de los intérpretes y de las convenciones interpretativas existentes en su contexto original, hallándose en una época regida por nuevos criterios estilísticos para la interpretación que han transformado el significado de la notación.

Por ende, la fidelidad a la idea musical original, únicamente existente en la mente de su creador, obliga a los intérpretes a mantener una actitud dividida entre la minuciosa realización de las indicaciones escritas en la partitura y su flexibilización y contextualización. Así pues, los intérpretes aplicamos constantemente criterios y recursos no extraídos directamente de la partitura, sino procedentes de la propia práctica interpretativa, es decir, de convenciones estilísticas no fijadas sobre el papel que determinan los criterios de *buen gusto* interpretativo. Tocamos la música siguiendo esta doble vía de retroalimentación y transmitimos estos criterios a nuestros alumnos, explícita o implícitamente, cuando trabajamos con ellos su repertorio.

El problema de la relación de lo anotado en la partitura con su sentido musical se acentúa si centramos nuestra atención en la ejecución de música antigua, pues, como ya hemos anotado anteriormente, en el momento en que una composición musical se aleja del lugar, el tiempo y el entorno social que la vio nacer, el código que la plasma sobre el papel se vuelve menos exacto o más confuso para aquellos intérpretes que deseamos revivir la obra musical. La Interpretación con Criterios Históricos busca otras fuentes, además de las partituras, que nos permitan ahondar en las convenciones estilísticas para la interpretación de la música del pasado. A lo largo del siglo XX, músicos como Gustav Leonhardt, Ralph Kilpatrick, Thurston Dart o Robert Donington sentaron las bases de lo que hoy conocemos como Interpretación con Criterios Históricos.

Dentro del campo de la educación, el estudio de un repertorio de música antigua conlleva para el alumnado una serie de contradicciones entre lo que lee en la partitura y lo que su profesor le muestra que debe de ejecutarse sobre el instrumento, dejando al descubierto el citado dualismo de la música. La indispensable transmisión de criterios históricos para la interpretación entra

muchas veces en conflicto con los conocimientos del estudiante y con su sentimiento contemporáneo de fidelidad a la partitura.

La cuestión de la interpretación musical, inherente a toda la música clásica occidental, y en especial a la interpretación de la música antigua, ha suscitado el problema y la hipótesis con las que arranca nuestra investigación. La didáctica de la interpretación musical se sitúa como eje central de dicha hipótesis.

Considerábamos, en el problema planteado al principio de esta investigación, que para abordar el problema de la didáctica de la música antigua era preciso responder primero a la cuestión de cómo afrontar el problema de su interpretación, de la relación entre notación musical y convención interpretativa. En busca de una respuesta, planteábamos la hipótesis de que sería posible preparar partituras de música antigua basadas en la representación de la convención interpretativa con fines didácticos, aplicando los criterios teóricos relacionados con la práctica interpretativa.

Para delimitar un campo de acción más acotado y que partiera de nuestros conocimientos e intereses musicales, hemos enfocado la investigación a la interpretación de las cuatro *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach, cumbre del repertorio para instrumentos de cuerda pulsada de la antigüedad y materia de estudio y deleite para nosotros a lo largo de años de formación musical.

De esta manera, los primeros pasos de la investigación han estado dirigidos a establecer los fundamentos de la Interpretación con Criterios Históricos y a contextualizar históricamente la obra para laúd de Johann Sebastian Bach.

Una vez comenzada la búsqueda de información, hemos podido comprobar que no existían tesis doctorales que se ocuparan de nuestro tema, si bien hallamos algunas investigaciones vinculadas a la música antigua que nos han servido como fuentes para nuestras propias investigaciones.

Descubrimos también que gran parte de la bibliografía existente de autores fundamentales para nosotros no se encontraba traducida a nuestro idioma, por lo que hubo que recurrir a ediciones inglesas.

Para sustentar nuestras disquisiciones hemos necesitado recurrir a ensayos sobre música antigua e interpretación, a obras de estética musical, libros sobre edición musical y artículos publicados en revistas especializadas, además de un buen número de partituras publicadas a lo largo del siglo XX, en su mayoría de música para laúd, violín o violonchelo de J. S. Bach más algunas obras de otros autores, contemporáneos suyos o no.

Estas fuentes determinan el doble camino que ha seguido la investigación. Por un lado se ha ocupado de cuestiones históricas y estilísticas de la interpretación y, por otro, de cuestiones de presentación del texto musical, es decir, de edición. Este doble camino se ha traducido en la creación de dos grandes bloques de clasificación de la información. La naturaleza misma de nuestra investigación, que debía ocuparse de materias no cuantificables como son los criterios estilísticos de la interpretación musical, así como los criterios editoriales, no valorables estadísticamente, nos dirigió hacia la búsqueda de una metodología de investigación de tipo cualitativo. Hallamos así un fundamento metodológico sólido en los principios de comparación constante y categorización y codificación de la información de la Teoría Fundamentada. No obstante, se valoraron otros enfoques metodológicos, de entre los cuales se prestó mayor atención a la posibilidad de un enfoque semiótico, cuya aplicación a nuestra investigación fue descartado a favor de la Teoría Fundamentada.

La organización de la investigación ha estado determinada, por tanto, por la búsqueda de un sistema de clasificación de los datos de las distintas fuentes en base al criterio de comparación constante. Así pues, la información se ha ido agrupando de manera natural en categorías referidas a las materias que ha

ido determinando el propio proceso de investigación. Estas categorías han sido reunidas en dos grandes bloques, según se vincularan a una de las dos cuestiones centrales de nuestra investigación. Cada una de estas categorías codifica en su interior información procedente de una o varias fuentes.

El concepto de articulación en la música antigua y el análisis técnico de las ediciones de música de Johann Sebastian Bach a lo largo del siglo XX han constituido los focos centrales de investigación a los que hacíamos referencia anteriormente y, por tanto, los ejes aglutinadores de la información en los dos bloques de categorías establecidos. En torno a estos aspectos se ha desarrollado y organizado toda la investigación. La comparación y valoración constante de los datos codificados, adecuadamente distribuidos en las diferentes categorías surgidas, nos llevó a la formulación emergente de una teoría, a modo de conceptualización de los datos y como respuesta a la hipótesis inicial.

La teoría propuesta supone la culminación de nuestra Investigación. Hemos denominado esta teoría como “Propuesta Emergente para la Edición de Partituras Modernas con fines Didácticos basadas en Criterios de Interpretación Histórica”. Su formulación ha abierto todo un campo de posibilidades para dar un nuevo enfoque a la didáctica de la interpretación de música antigua en base a criterios históricos desde el punto de vista de los medios y la realidad contemporánea.

Como demostrábamos en la exposición de la teoría, en el capítulo IV de la segunda parte de esta tesis, la intervención de las partituras siguiendo los criterios establecidos en nuestros planteamientos teóricos proporciona las herramientas para disponer de partituras basadas en las normas estilísticas para la Interpretación con Criterios Históricos, partiendo del concepto de articulación como fundamento esencial. Dichas partituras reflejarán los distintos niveles de articulación aplicables a la música por medio de

alteraciones en la notación. Al final de la exposición teórica resumimos en siete aspectos cardinales los principios establecidos, a modo de formulación teórica.

Una vez completada esta fase de la investigación, nos hemos centrado en las posibilidades de aplicación técnica y didáctica de la propuesta teórica emergente. En base a ella, hemos sido capaces de realizar una propuesta para la didáctica de la interpretación de música antigua con criterios históricos que se sirva como herramienta de partituras que expliciten la articulación. Esta propuesta didáctica supone un planteamiento novedoso dentro del campo de la formación instrumental y del estudio de la música antigua desde un punto de vista contemporáneo.

Nuestra propuesta didáctica se plantea como objetivos generales proporcionar al alumnado las herramientas para reconocer las diferencias existentes entre los distintos estilos musicales dentro de la música de tradición culta occidental e interpretar la música antigua aplicando criterios históricos. A estos objetivos generales se añaden dos objetivos específicos: comprender el concepto de articulación y su importancia como elemento esencial y generador del discurso musical; y asimilar las implicaciones de la articulación en el fraseo y la interpretación de la música antigua.

Hemos dividido la propuesta didáctica en tres etapas denominadas respectivamente “de asimilación del estilo”, “de abstracción” y “de interpretación”. La primera de las mismas se corresponde con el modelo teórico del aprendizaje observacional de Albert Bandura. Los objetivos de esta etapa serían ejecutar con precisión y musicalidad una partitura de música antigua en la que la articulación aparece desarrollada e interiorizar progresivamente las características del estilo.

La segunda etapa, “de abstracción”, plantea como objetivos entender la partitura como una abstracción esquemática y relacionar la música escrita con los criterios estilísticos para su interpretación, así como aprender el concepto de articulación y comenzar a profundizar en las normas para la interpretación histórica de la música. Esta etapa del aprendizaje de la Interpretación con Criterios Históricos se corresponde con el modelo teórico del aprendizaje por descubrimiento.

La tercera etapa, “de interpretación”, pretende desarrollar progresivamente el criterio personal y el buen gusto en la interpretación por medio de un conocimiento cada vez más profundo de las normas de interpretación histórica. Esta tercera etapa se centra en el desarrollo de la creatividad.

Los medios que nos proporcionan nuestros planteamientos teóricos nos han capacitado para preparar una serie de partituras adaptadas a cada una de las tres etapas de nuestra propuesta didáctica. Cada una de esas partituras aplicaría los principios teóricos de nuestra propuesta en función de los objetivos de cada etapa, de la manera que demostramos en el Capítulo V, a modo de ejemplo, con la primera sección de la *bourée* de la *suite en mi menor* BWV 996 de J. S. Bach.

Esta propuesta didáctica supone un punto de vista renovado para la didáctica de la interpretación musical en general y de la música antigua en particular y plantea un nuevo sistema basado en la diferenciación de los estilos musicales desde el principio por medio de la presentación de partituras “con contenido estilístico”, algo que supondría un cambio profundo en los sistemas de enseñanza de la interpretación de música antigua con criterios históricos desde un punto de vista contemporáneo.

Además de la propuesta didáctica, como prueba de aplicación técnica, hemos aplicado nuestros planteamientos teóricos a un repertorio de alto nivel

de profundo interés para nosotros, concretamente a las cuatro *Suites* de laúd de Johann Sebastian Bach. Esta aplicación ha dado lugar a una partitura destinada a estudiosos e intérpretes cualificados que desearan profundizar en la Interpretación con Criterios Históricos. Las partituras resultado de nuestro trabajo suponen una propuesta de interpretación fundamentada que, acompañada por un nutrido aparato crítico, traslada nuestras ideas interpretativas al papel, siempre teniendo en cuenta las limitaciones de la notación musical.

Los comentarios de la aplicación de la teoría a las *suites* de Bach, que integrarían el aparato crítico de una publicación de las partituras, se organizan por grupos de piezas del mismo tipo, que presentan problemas de edición y articulación similares, en lugar de *suite a suite*. En cada uno de estos apartados comentamos con abundantes ejemplos los principales conflictos musicales y editoriales que se han presentado a la hora de aplicar nuestros planteamientos teóricos, lo que confirma que no existen reglas inmutables para la interpretación musical, sino que éstas se adaptan y se recrean en el contexto de cada pieza.

En conclusión, hemos llevado a cabo con éxito una investigación de tipo cualitativo en busca de nuevos planteamientos para la preparación de partituras de música antigua con fines didácticos que reflejen la articulación propia del estilo por medio de la notación. Creemos que con ello, como hemos demostrado con nuestra aplicación didáctica, hemos abierto la puerta a nuevos planteamientos para la didáctica de la interpretación de la música antigua desde un punto de vista contemporáneo. Además, hemos preparado una edición de las cuatro *suites* para laúd de Johann Sebastian Bach, aportando la primera antología de música antigua basada en nuestra propia propuesta teórica.

NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo deja abiertas una serie de vías de investigación que quedarán a la espera de que otros músicos y estudiosos de la música y la educación sientan interés por desarrollar. El carácter multifacético de nuestra tesis abre estas vías en diversos campos.

1. De una manera general, podemos afirmar que en el campo de la Interpretación con Criterios Históricos hemos abierto la puerta para que los músicos que se dedican a la investigación e interpretación siguiendo estos criterios lleven su trabajo a la universidad en nuestro país. Estamos convencidos de que esto supondría un enriquecimiento para la investigación musical en el ámbito académico, algo beneficioso tanto para los músicos como para la institución universitaria.

El desarrollo de la investigación basada en la experiencia creadora, en los enfoques estéticos de la creación y en el propio proceso de la actividad artística y creativa en los diferentes ámbitos de las artes, no solo de la música, es una asignatura pendiente para nuestro ámbito académico universitario.

2. En el campo de la educación, nuestra propuesta didáctica deja abierta la vía a nuevos enfoques del currículo de conservatorios y escuelas de música. En base a nuestra organización del estudio y a los materiales que proponemos, sería posible organizar las programaciones en función del estilo musical, no solo de la técnica instrumental, como consideramos que sucede hoy día.

En la actualidad, las programaciones de las asignaturas de instrumento están enfocadas a la interpretación de un repertorio de dificultad técnica creciente de distintas épocas y estilos. Bajo este criterio se estructura la dificultad técnica como eje central del proceso educativo, algo razonable en una disciplina como es la ejecución instrumental, que requiere de un entrenamiento físico progresivo para el dominio de las capacidades técnicas y

expresivas del instrumento. Sin embargo, consideramos que las cuestiones estilísticas de la interpretación podrían programarse de manera igualmente sistemática y estructurada.

El hecho de que las cuestiones estilísticas queden supeditadas a ser un elemento tangencial o no programado y estructurado sistemáticamente para su trabajo en el aula es una cuestión que consideramos debería ser observada detenidamente. Una programación bien estructurada del estudio del estilo en la interpretación daría lugar a músicos mucho mejor preparados. El hecho de que exista en nuestro país especialidades instrumentales específicas de ciertos repertorios, como la de Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y el Barroco, es ajena al problema que planteamos, puesto que nos referimos a las especialidades instrumentales no enfocadas a una época estilística determinada.

El problema de las especialidades instrumentales que no están enfocadas a una época determinada es que siguen un modelo de formación instrumental del pasado, sin tener en cuenta la gran diferencia existente entre los músicos actuales y los de otras épocas. Esta diferencia radica en la gran diversidad de estilos históricos e internacionales que el músico debe dominar en la actualidad. Así, por poner un ejemplo representativo, en el siglo XVIII un clavecinista francés tocaba por norma general exclusivamente música francesa de autores contemporáneos, puesto que la música italiana era contraria al gusto francés. Debemos tener en cuenta que la música del pasado no constó como norma general como parte integrante del repertorio de los instrumentistas y las orquestas al menos hasta el segundo tercio del siglo XIX⁶⁰. Un estudiante de piano actual, sin embargo, debe estudiar un repertorio que abarca desde el siglo XVI a nuestros días, de compositores

⁶⁰ Para una información más detallada a este respecto ver el Capítulo III de la Primera parte de esta tesis.

europeos, americanos (del norte y del sur) y asiáticos fundamentalmente. Por tanto, una mayor sistematización del trabajo estilístico se muestra, desde nuestra visión contemporánea de la música y su didáctica, como algo imprescindible.

Así pues, consideramos que con nuestra propuesta didáctica dejamos abierta una vía para desarrollar un planteamiento de la programación de la asignatura de instrumento en base a la asimilación del estilo de una manera estructurada y sistematizada, sirviéndose del estudio de una técnica instrumental de dificultad progresivamente creciente enfocada a estos fines.

3. Por último, en lo que respecta a la formulación teórica de nuestro trabajo, consideramos que quedan abiertas dos vías fundamentales de investigación. Por un lado, la aplicación al repertorio de otras épocas, pues un enfoque similar, adaptado a las cuestiones específicas del estilo, podría aplicarse a otros repertorios. Así, por ejemplo, una partitura de piano de Haydn o Mozart, podría intervenir con indicaciones para la interpretación que siguieran unos criterios similares o no a los planteados aquí por nosotros mismos. Lejos de suponer una vuelta a las denostadas ediciones prácticas para la interpretación del siglo XIX y buena parte del XX, hablamos de un nuevo enfoque crítico para la preparación de partituras en base al estilo, siempre desde un punto de vista contemporáneo.

Por otro lado, el sistema empleado por Henry Cowell en la partitura de *Fabric*⁶¹, deja abiertas nuevas posibilidades de edición de música antigua en base a criterios históricos desde un enfoque contemporáneo. Si, como decíamos en la codificación de la categoría dedicada a esta breve pieza para piano, el problema del empleo de una notación como ésta es que requiere de un esfuerzo extra por parte del lector, que no está habituado a este sistema de escritura, también reconocíamos que esta complejidad proporcionaba una

⁶¹ Apartado 2.3.3. del Capítulo III, Codificación, de la Segunda parte de esta tesis.

gran precisión a la notación. Dado que en la actualidad la música contemporánea emplea numerosos sistemas de representación, algunos generalizados y otros singulares, la posibilidad de preparar partituras con la misma finalidad que nosotros proponemos pero que se sirvan de sistemas de notación renovados es una vía de investigación posible, que queda abierta. El empleo, por ejemplo, de una notación que implicara la parte de silencio inherente a la figura, es decir, una figuración que indicara *per se* el nivel de articulación de un sonido respecto al siguiente, resultaría mucho más específica y despejaría enormemente el pentagrama de nuestra edición de las *suites* para laúd de J. S. Bach de silencios y barrados, si bien plantea otros problemas cuyo análisis y solución dejamos en manos de los investigadores que nos sigan en el futuro.

En definitiva, nuestra investigación abre el campo de la investigación académica de la Interpretación con Criterios Históricos y de la búsqueda de nuevos planteamientos didácticos y editoriales para afrontar este campo del saber musical desde nuevos puntos de vista.

CUARTA PARTE. BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

1. Diccionarios y enciclopedias:

HERRERA, F. (ed.) (2004). *Enciclopedia de la guitarra. Biografías, danzas, organología, Historia, Técnica. Segunda edición, corregida y aumentada*. Valencia, Piles.

MOLINER, M. (2007). *Diccionario del uso del español. Tercera edición*. Madrid. Gredos.

SADIE, S. (ed.) (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publisher Limited.

2. Libros y trabajos de investigación:

BACH, C. P. E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York, N. Y.: W. W. Norton & Company. (Traducción del tratado original publicado en 1759 en Berlín).

BETANCOURT, R. (1999). *The Process of Transcription for Guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004. A thesis Presented to The Lamon School of Music Department of Guitar and Harp in partial fulfillment of the Master's Degree in Music Performance*. CO : University of Denver.

BUTT, J. (1990). *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

COUPERIN, F. (1716). *L'art de toucher le clavecin*. Paris: Foucaut.

DONINGTON, R. (1977). *The interpretation of early music. New version*. London: Faber and Faber.

FERGUSON, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado Del siglo XIV al XIX*. Madrid. Alianza Música. (Originalmente publicada en 1975).

FUBINI, E. (2007). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. (Originalmente publicado en 1976)

FUBINI, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música. (Originalmente publicado en 1972).

- GAUTIER ROQUES, R. E.; BOEREE, G. (2005): *Teorías de la personalidad, una selección de los mejores autores del siglo XX*. Santo Domingo: Unibe.
- GRAETZER, G. (2000). *Los adornos en las obras de J. S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi.
- GRIER, J. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, Método y Práctica*. Madrid: Akal. (Originalmente publicado en 1998).
- HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado. (Originalmente publicada en 1982).
- HOTTETERRE, J. (2005). *Principios de la flauta travesera o flauta de Alemania. De la flauta de pico o flauta dulce y del oboe*. Valencia: Rivera Editores. (Originalmente publicada en 1707).
- LAWSON, C; STOWELL, R. (2005): *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza. (Originalmente publicado en 1999)
- LITTLE, M., JENNE, N. (1991). *Dance and the music of J. S. Bach expanded edition*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- MORGAN, R. (1998). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid, Akal. (Originalmente publicada en 1992)
- MOZART, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford: Oxford University Press. (Traducción del tratado original publicado en 1756 en Augsburg).
- MURILLO, R. (1997). *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. Tesis doctoral publicada por UMI. Arizona State University.
- NAVARRO, J. (2007). *La enseñanza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- NEUMANN, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and post-Baroque Music. With Special Emphasis en J. S. Bach*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

- VEILHAN, J.-C. (1997). *The rules of musical interpretation in the baroque era (17th - 18 th centuries) common to all instruments*. Paris: Alphonse Leduc. (Originalmente publicado en 1977).
- STRAUSS, A; CORBIN, J. (1998). *Basics of qualitative research*. California: SAGE Publications.
- STRAVINSKY, I. (1983). *Poética Musical*. Madrid: Taurus. (Originalmente publicado en 1977).
- TESKE, H; MICHEL, W. (1975). *Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr Quantz*. Winterthur/Schweiz. Amadeus.
- TORREGROSA, J. R. y CRESPO, E. (1984). *Estudios básicos de psicología social*. Barcelona: CIS-Hora.
- TRINIDAD, A; CARRERO, V; SORIANO, R. (2006). *Teoría Fundamentada «Grounded Theory»-La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional*. Cuadernos metodológicos nº 37. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas.
- VELASCO BARBIERI, P. (2007): *Psicología y creatividad: Una revisión histórica (desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*. Caracas: Fondo editorial de humanidades y educación.

3. Artículos:

- AMÓN, R. (2010). William Christie. *El Cultural*, 12 de noviembre, 42.
- BABCHUNK, W. A. Grounded Theory 101 : Strategies for Research and Practice. Artículo publicado en <http://www.neiu.edu> (descargado el 15 de octubre de 2010).
- BAZELEY, P. (2002). Issues in Mixxing Qualitative and Quantitative Approaches to Research. Publicado en *Applying qualitative methods to marketing management research*. UK, Palgrave McMillan, 2004. 141-156.
- CASABLANCAS, B. (1995). Las tonalidades y su significado. Una aproximación. *Quodlibet*, 2, 3-18.

- DIRKSEN, V. Qualitative Research Methods in the Social Sciences. Publicado en www.uni-konstanz.de (descargado el 15 de octubre de 2010).
- REVUELTA, F. I.; SÁNCHEZ, M. C. Programa de análisis cualitativo para la investigación en espacios virtuales de formación. 2. Metodología cualitativa. Publicado en www.usal.es (descargado el 15 de octubre de 2010).
- DONINGTON, R. (1977). String playing in baroque music. *Early Music*, 5, 389-393.
- FULLER, D. (1977). Dotting, the 'French style' and Frederick Neumann's counter-reformation. *Early Music*, 5, 517-543.
- GOLOMB, U. (2008). Claves para la interpretación de la música barroca. *Goldberg*, 51.
- HAFIDZ, A. et al. (2010). Grounded Theory: A short cut to Highlight a Researchers' Intellectuality. *Journal of Social Sciences* 6 (2), 276-281.
- JACKSON, R. (2005). Bach y la práctica interpretativa. *Goldberg*, 34, 70-79
- KIRKPATRICK, R. (1976). On re-reading Couperin's L'Art de Toucher le Clavecin. *Early Music*, 4, 3-11.
- KIRKPATRICK, R. (1976). C. P. E. Bach's Versuch reconsidered. *Early Music*, 4, 384-392.
- LÓPEZ CANO, R. (2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. Texto didáctico (actualizado junio de 2007). Consultado en www.lopezcano.net el 23 de febrero de 2010.
- NEUMANN, F. (1977). The dotted note and the so-called French style. *Early Music*, 5, 310-324.
- NEUMANN, F. (1979). Once more, The 'French overture style'. *Early Music*, 7, 39-45.
- NEUMANN, F. (1995a). Una nueva aproximación a la ornamentación de Bach. *Quodlibet*, 2, 19-33.

NEUMANN, F. (1995b). Una nueva aproximación a la ornamentación de Bach (II). *Quodlibet*, 3, 19-28.

O'DONNELL, J. (1979). The French style and the overtures of Bach I. *Early Music*, 7, 190-196.

O'DONNELL, J. (1979). The French style and the overtures of Bach II. *Early Music*, 7, 336-345.

PUIG, R. (sin año de publicación). El estudio de caso en la investigación cualitativa y su utilidad en la educación. Artículo publicado en <http://bibliotecavirtualut.suagm.edu> (descargado el 15 de octubre de 2010).

ROBINS, B. (2005). Sigiswald Kuijken. *Goldberg*, 34. 50-60.

ROBINS, B. (2006). Gustav Leonhardt. *Goldberg*, 41.

RUZICKOVA, Z. (1980). The manner of interpretation, some thoughts on authenticity from a noted harpsichordist. *Early Music*, 8, 170-172.

SCHOTT, H. (1979). Interpreting style, a tribute to Howard Ferguson. *Early Music*, 7, 70-75.

SHERMAN, B. D. (1998). Bach and the patterns of invention by Laurence Dreyfus. *Fanfare*, julio/agosto, 343-345.

SHERMAN, B. D. (2000a). Bach's notation of *tempo* and early-music performance: some reconsiderations. *Early Music*, agosto, 454-468.

SHERMAN, B. D. (2000b). Performing Bach's Well Tempered Clavier: modern harpsichordists, Gustav Leonhardt, and the "48". *Early Music America* (Emag), noviembre.

SHERMAN, B. D. (2001). A way to hear Bach intimately, if barely. *The New York Times*, 19 agosto.

SHERMAN, B. D. (2002). Playing with history: The historical approach to musical performance, by John Butt. *The journal of the American Musicological Society*, 59:2.

SPENCER, R. (1979). The lutenists' view (conversation with Peter Phillips). *Early Music*, 7, 225-235.

WILLIAMS, P. (1994). Two case studies in performance practice and details of notation – 2, J. S. Bach and left-hand-right hand distribution. *Early Music*, 22:1 febrero, 101-113.

4. Partituras:

ALEXANIAN, D. (ed.) (1929). *J. S. Bach, six suites pour violoncelle seul. Interprétation musicale et instrumentale de Diran Alexanian*. Paris : Editions Salabert.

BACH, J. S. (1959). *Drei Sonaten und Drei Partiten. Urtext der Neue Bach-Ausgabe*. Kassel : Bärenreiter.

BACH, J. S. (1990). *El clave bien temperado I*. Madrid : Wiener Urtext Edition, Real Musical.

BACH, J. S. (1990). *El clave bien temperado II*. Madrid : Wiener Urtext Edition, Real Musical.

BETANCOURT, R. J. (ed.) (1999). *Chacona BWV 1004 en : The Process of Transcription for Guitar of J. S. Bach Chaconne from Partita II for Violin Without Accompaniment, BWV 1004. A thesis Presented to The Lamon School of Music Department of Guitar an Harp in partial fulfillment of the Master's Degree in Music Performance*. CO : University of Denver.

BROUWER, L. (1972). *Estudios Sencillos*. Paris: Max Eschig.

BRUGUER, H. D. (ed.). (1921) *Joh. Seb. Bach. Kompositionen für die Laute*. Wolfenbüttel: Julius Zwisslers Verlag.

CARLEVARO, A. (1989). *Abel Carlevaro Guitar Masterclass Volume IV. J. S. Bach Chaconne BWV 1004*. United Kingdom: Chanterelle.

CHERICI, P. (ed.). (1980). *J. S. Bach, Opere Complete per Liuto, Versione originale. Transcrizione con intabulatura a confronto e revisione di Paolo Cherici*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

CHERICI, P. (ed.). (1996). *J. S. Bach, Opere per Liuto, edizione critica de Paolo Cherici, Nuova edizione*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.

- COUPERIN, F. (1988). *Complete Keyboard Works*. New York, N. Y.: Dover Publications, Inc.
- FERGUSON, H. (1950). *J. S. Bach. Lute Suite in C minor. Edited for keyboard by Howard Ferguson*. London : Schott.
- FLESCHE, C. (ed.). (1930). *J. S. Bach Sonaten und Partiten BWV 1001-1006. Violin Solo*. Frankfurt : Edition Peters.
- GHIGLIA, O. (ed.). (1982). *Johann Sebastian Bach. Suite in Mi Maggiore BWV 1006/a per chitarra*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- GANGI, M., CARFAGNA, C., ANTONIONI, G. (ed.). (1983). *Johann Sebastian Bach. Le Quattro Suite per Liuto*. Ancona: Bèrben.
- KUIJKEN, B. (ed.). (1991). *Johann Sebastian Bach. Sonate für Flöte und Basso continuo e-moll BWV 1034*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- MICHEL, W ; TESKE, H. (eds.). (1978) *Solfeggi pour la flute traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz*. Winterthur : Amadeus.
- MIKLÓS, M. (ed.). (1978). *Johann Sebastian Bach. Sonate e Partite (BWV 1001 – 1006) II*. Budapest : Editio Musica.
- QUINE, H. (ed.). (1974). *Johann Sebastian Bach. Prelude, Fugue, And Allegro BWV 998*. London: Oxford University Press.
- SCHEIT, K. (ed.). (1975). *Joh. Seb. Bach Suite E-Moll BWV 996*. Wien: Universal Edition.
- SEGOVIA, A. (ed.). (1934) *Johann Sebastian Bach. 1685 – 1750. Chaconne aus der Partita II d-Moll für violine solo BWV 1004 für Gitarre*. Mainz: Schott.
- SEGOVIA, A. (ed.). (1954) *Sarabande BWV 997*. London: Schott.
- TELEMANN, G. P. (1955) *Methodische Sonaten für violine oder Querflöte und Basso continuo. Sonata g-moll. Sonata A-dur. Urtext der Telemann Ausgabe*. Kassel, Bärenreiter.
- ZIGANTE, F. (ed.). (2001). *Johann Sebastian Bach. Le opere Complete per Liuto*. Sin dato del lugar de impresión: Guitart.

5. Medios audiovisuales:

BACH – GOLDBERG VARIATIONS: ARIA (GLENN GOULD) (videograbación). Consultada en www.youtube.com el 15 de octubre de 2010.

CHRONIK.DER.ANNA.MAGDALENA.BACH (extracto de la película de Straub y Huillet “Die Chonik der Anna Magdalena Bach” en el que aparece Gustav Leonhardt tocando el clavecín). Consultada en www.youtube.com el 16 de julio de 2010.

GOLDBERG VARIATIONS 1-7 (videograbación). Consultada el 7 de diciembre de 2009.

GOULD, G. (2005). *Birth Of A Legend: The 1955 Goldberg Variations* (disco compacto). Sony music.

HANTÄI, P. (1994). *Concerti for Harpsichord and Strings* (disco compacto). Astrée-Auvidis.

HILL, R. (1999). *Works for Lute-Harpsichord* (disco compacto). Hanssler.

KUIJKEN, B. (2003). *J. S. Bach Flute Sonatas* (disco compacto). Accent.

KUIJKEN, S. (1981). *J. S. Bach. Sonatas and Partitas for solo violin* (disco compacto). Deutsche Harmonia Mundi.

MORENO, J. M. (1998). *De Occulta Philosophia* (disco compacto). Glossa.

NORTH, N. (1993). *Bach on the lute, vol 1* (disco compacto). Linn Records.

PINNOCK, T. (1983). *The Harmonious Blacksmith/Favourite Harpsichord Pieces* (disco compacto). Archiv Produktion.

RECHSTEINER, Y. (2008). *Bach: Fantasia Cromatica, sonates & transcriptions* (disco compacto). Alpha.

RICARDO GALLÉN PLAYS BACH'S PRELUDE AND FUGUE BWV997 (videograbación). Consultada en www.youtube.com el 16 de Julio de 2010.

SCOTT ROSS PLAYS GOLDBERG VARIATION (videograbación). Consultada en www.youtube.com el 23 de febrero de 2009.

SCHIFF, A. (1983). *J. S. Bach Goldberg Variations BWV 988* (disco compacto).
London.

ANEXO I

J. S. Bach
Suites para Laúd
BWV 995, 996, 997 y 1006a

Interpretación de la Articulación
en base a Criterios Históricos
de Mario Alcaraz Iborra

Suite BWV 995

M. Alcaraz (ed.)

J. S. Bach

PRELUDE

The musical score for the Prelude of Suite BWV 995 by J.S. Bach, edited by M. Alcaraz, is presented in G minor, 3/4 time. The score consists of 16 measures, organized into four systems of two staves each (treble and bass). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and ornaments. The first system (measures 1-2) features a long melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system (measures 3-4) includes a triplet in the treble staff and a bass line with eighth notes. The third system (measures 5-6) continues the melodic development in the treble staff. The fourth system (measures 7-8) features a triplet in the treble staff and a bass line with eighth notes. The fifth system (measures 9-10) includes a trill in the treble staff and a bass line with eighth notes. The sixth system (measures 11-12) features a triplet in the treble staff and a bass line with eighth notes. The seventh system (measures 13-14) includes a triplet in the treble staff and a bass line with eighth notes. The eighth system (measures 15-16) features a triplet in the treble staff and a bass line with eighth notes.

11

13

15

17

19

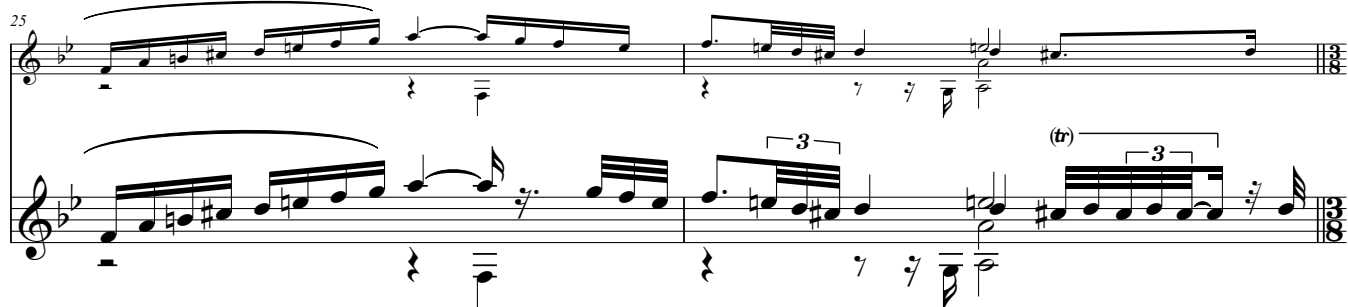
21

The musical score consists of two staves, each with a treble and bass clef, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures 11 through 21. Measures 11 and 13 show a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. Measures 15 and 17 feature a trill (tr) in the upper staff and a triplet (3) in the lower staff. Measures 19 and 21 show a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks.

23



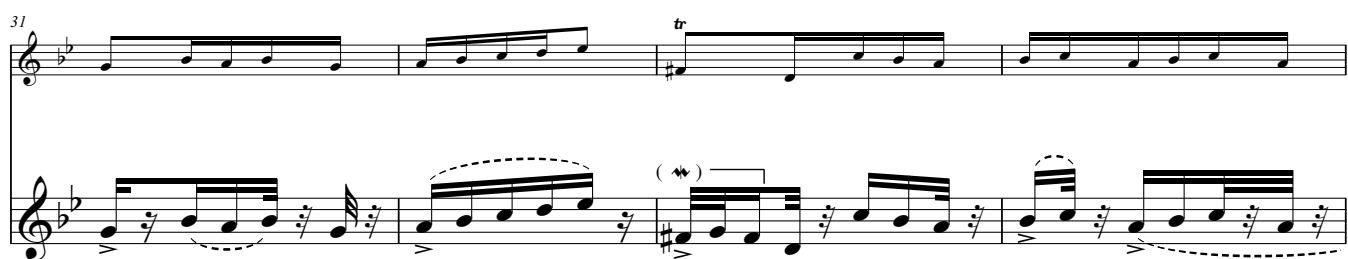
25



Tres vite
27



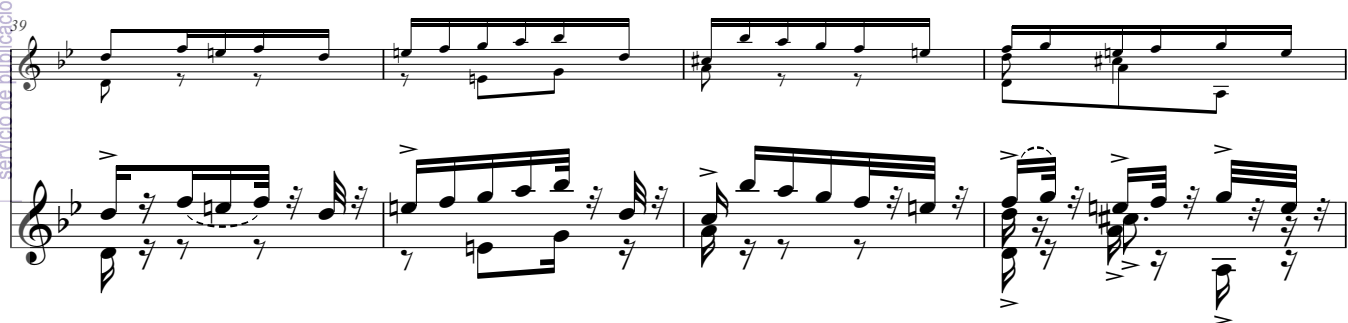
Très vite
31



35



39



43

47

51

55

59

63

67

8

71

8

75

(tr)

3

79

8

83

8

86

8

89

93

97

100

104

108

112

116

120

124

128

32

This musical score is for guitar, spanning measures 112 to 132. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. The notation is arranged in systems, each with a single treble clef staff and a double bass staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are numerous slurs and ties across measures, indicating melodic lines and sustained chords. Some measures include dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 112, 116, 120, 124, 128, and 32 (likely 132) clearly marked at the beginning of their respective systems.

135

Musical score for measures 135-138. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 138 has a fermata over the final note.

139

Musical score for measures 139-142. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 142 has a fermata over the final note.

143

Musical score for measures 143-146. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 146 has a fermata over the final note.

147

Musical score for measures 147-150. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 150 has a fermata over the final note.

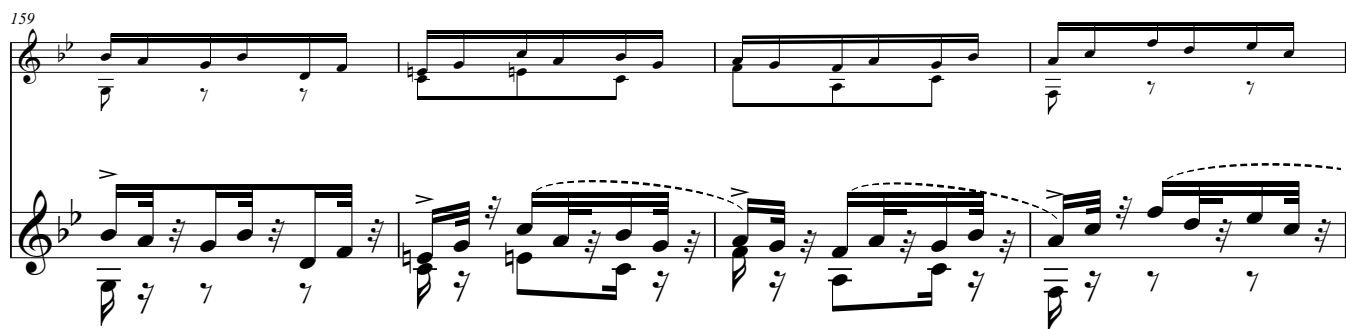
151

Musical score for measures 151-154. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 154 has a fermata over the final note.

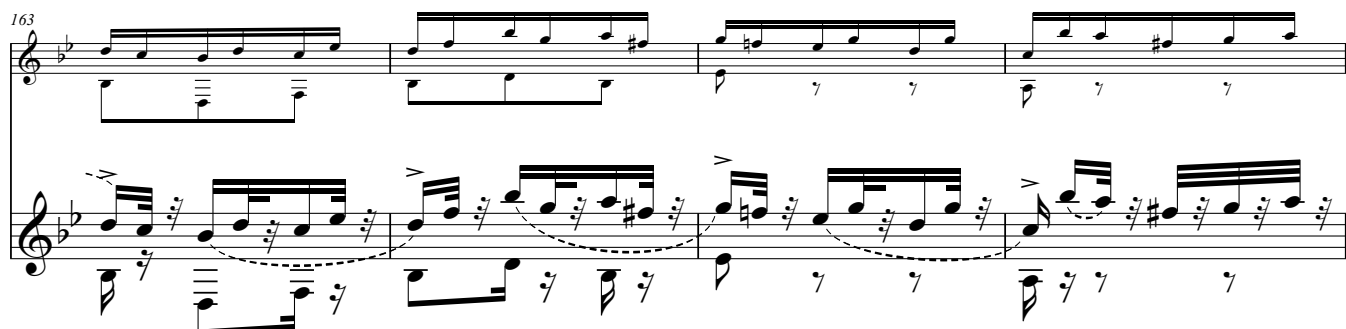
155

Musical score for measures 155-158. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measure 158 has a fermata over the final note.

159



163



167



170



173



177

181

185

189

193

197

201

204

208

211

214

218

Allemande

First system of musical notation (measures 1-2). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The notation features a treble and bass staff. Measure 1 contains a whole note chord in the bass and a half note in the treble. Measure 2 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a trill (tr) on a half note in the treble.

Second system of musical notation (measures 3-4). Measure 3 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble. Measure 4 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble.

Third system of musical notation (measures 5-6). Measure 5 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble. Measure 6 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble.

Fourth system of musical notation (measures 7-8). Measure 7 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble. Measure 8 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble.

Fifth system of musical notation (measures 9-10). Measure 9 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble. Measure 10 contains a half note in the treble and a whole note chord in the bass, followed by a triplet (3) of eighth notes in the treble.

15

tr

18

3

3

21

tr

3

8

24

tr

3

3

27

tr

3

30

32

34

3

The musical score consists of two staves. The top staff begins at measure 30 and the bottom staff at measure 32. Both staves have a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth and thirty-second note passages, often beamed together. The bottom staff includes a triplet of eighth notes in measure 34. The piece concludes in measure 34 with a repeat sign.



Courante

3

5

7

10

The musical score is for a piece titled "Courante" in 3/2 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, and 10 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and triplets. A double bar line is present at the end of the first system. The word "Courante" is written below the first staff. The score is published by SPICUM, as indicated by the logo in the bottom left corner.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Two staves of music in B-flat major. The upper staff contains a melodic line with a trill (tr) on the second measure of measure 21. The lower staff features a complex accompaniment with triplets and eighth notes. Measure 22 continues the melodic and accompanimental patterns.

23

Two staves of music in B-flat major. The upper staff shows a melodic line with a trill (tr) on the second measure of measure 23. The lower staff has a complex accompaniment with triplets and eighth notes. Measure 24 concludes the section with a final chord and a repeat sign.

§

Sarabande

First system of musical notation (measures 1-4) for the Sarabande. The music is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line consists of quarter and eighth notes, often beamed together. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Second system of musical notation (measures 5-8) for the Sarabande. The music continues in the same key and time signature. Measures 5-6 contain a repeat sign. Measures 7-8 continue the melody and bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Third system of musical notation (measures 9-15) for the Sarabande. The music continues in the same key and time signature. Measures 9-10 contain a repeat sign. Measures 11-15 continue the melody and bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation (measures 16-20) for the Sarabande. The music continues in the same key and time signature. Measures 16-17 contain a repeat sign. Measures 18-20 continue the melody and bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Gavotte I

Sheet music for *Gavotte I*, measures 1 through 16. The score is written for two staves, both in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Measures 1-3 are marked with a repeat sign. Measures 4-6, 7-9, and 10-12 each contain a first ending bracketed by dashed lines. Measure 11 includes a double bar line with repeat dots. Measure 13 contains a first ending bracketed by dashed lines. Measures 14-16 are the final measures of the piece. The number '8' appears below the staff in measures 13 and 15, likely indicating a finger number. The title *Gavotte I* is written to the left of the first system.

18

22

26

29

*Gavotte II
en Rondeaux*

Measures 1-2 of the musical score. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff shows a treble clef with a key signature of one flat. The second staff shows a bass clef with a key signature of one flat. The music features eighth notes, triplets, and rests.

Measures 3-4 of the musical score. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff shows a treble clef with a key signature of one flat. The second staff shows a bass clef with a key signature of one flat. The music features eighth notes, triplets, and rests.

Measures 5-6 of the musical score. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff shows a treble clef with a key signature of one flat. The second staff shows a bass clef with a key signature of one flat. The music features eighth notes, triplets, and rests.

Measures 7-8 of the musical score. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff shows a treble clef with a key signature of one flat. The second staff shows a bass clef with a key signature of one flat. The music features eighth notes, triplets, and rests.

12

Musical score for 'The Rose Tree' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains measures 12 through 15. The second staff contains measures 16 through 19. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some performance markings like 'v' (accents) and '8' (octaves).

15

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is the accompaniment, also in a treble clef with a key signature of one flat. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern, with some notes beamed together. There are some dynamic markings like accents and slurs. The score is numbered 15 in the top left corner.

18

Example 18

Gigue

The musical score for the *Gigue* is written in 3/8 time and one flat key signature. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece begins with a repeat sign and a 3/8 time signature. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 16, 23, and 31 indicated. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some measures featuring ornaments or grace notes. The piece concludes with a final cadence in measure 31.

39

47

54

61

67

Suite BWV 996

M. Alcaraz (ed.)

J. S. Bach

Passaggio

Passaggio

The first system of the musical score for Suite BWV 996, measures 1-2. It consists of two staves in G major (one sharp) and common time. Both staves are marked 'Passaggio'. The music features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated eighth-note pattern in the left hand.

Measures 3-4 of the Suite BWV 996. The notation continues with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a bracket and the number '3'.

Measures 5-6 of the Suite BWV 996. Measure 5 begins with a fermata over a half note in the right hand. Measure 6 features a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a bracket and the number '3'.

Measures 7-8 of the Suite BWV 996. Measure 7 contains a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a bracket and the number '3'. Measure 8 continues the eighth-note patterns.

Measures 9-10 of the Suite BWV 996. Measure 9 features a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a bracket and the number '3'. Measure 10 continues the eighth-note patterns.

11

12

13

14

15

Presto

17



21



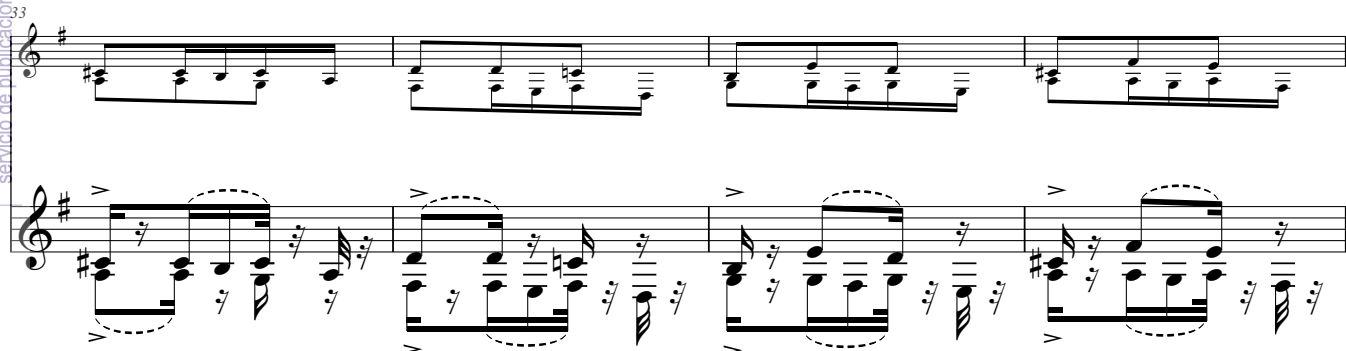
25



29



33



37

41

45

49

53

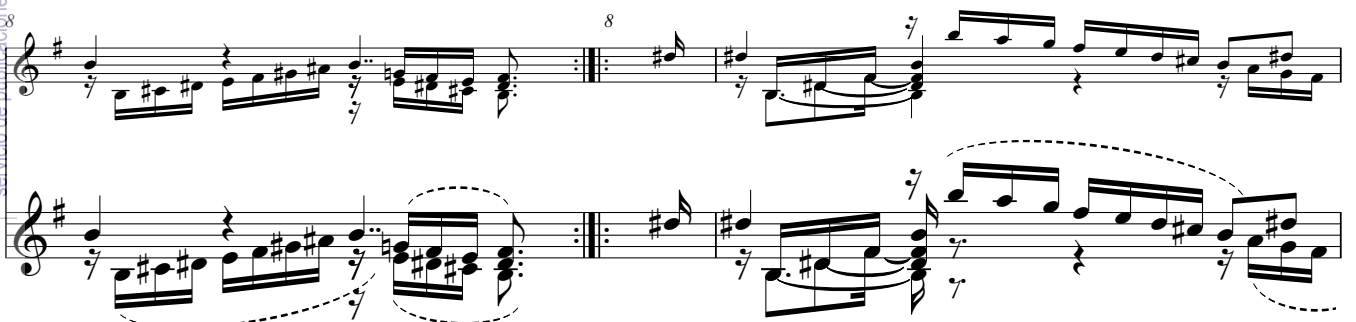
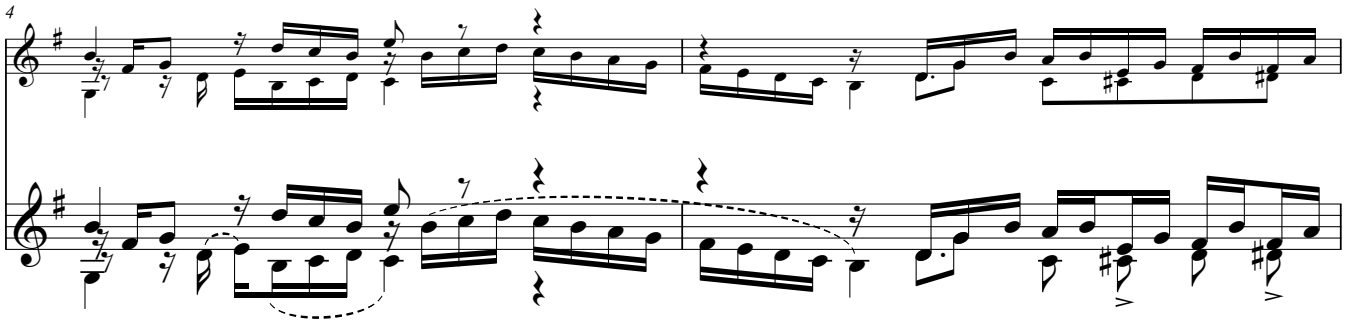
57

61

65

69

71

Allemande

10

12

14

16

17

Courante

First system of musical notation for the Courante, measures 1-2. The top staff features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A melodic line is written with a slur over measures 1 and 2, ending with a fermata. The bottom staff shows a bass clef and a 3/4 time signature, with a complex rhythmic accompaniment featuring many eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for the Courante, measures 3-4. The top staff continues the melodic line with a slur over measures 3 and 4. The bottom staff continues the complex rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation for the Courante, measures 5-6. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex rhythmic accompaniment, with a measure rest of 8 measures indicated at the beginning.

Fourth system of musical notation for the Courante, measures 7-8. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex rhythmic accompaniment, with a measure rest of 8 measures indicated at the beginning.

Fifth system of musical notation for the Courante, measures 9-10. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex rhythmic accompaniment, with a measure rest of 8 measures indicated at the beginning.



Sarabande

Measures 1-3 of the Sarabande. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a 2/3 time signature. The treble staff contains a long melodic line with a slur. The bass staff contains a more rhythmic line with triplets and slurs.

Measures 4-6 of the Sarabande. The music continues with the treble and bass staves. The treble staff has a 2/3 time signature at the beginning. The music includes a long melodic line in the treble staff and a more rhythmic line in the bass staff with triplets and slurs.

Measures 7-9 of the Sarabande. The music continues with the treble and bass staves. The treble staff has a 2/3 time signature at the beginning. The music includes a long melodic line in the treble staff and a more rhythmic line in the bass staff with triplets and slurs.

10

Measures 10-12. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle and bottom staves have complex accompaniment, including triplets and slurs.

13

Measures 13-15. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle and bottom staves have complex accompaniment, including triplets and slurs.

15

Measures 16-18. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle and bottom staves have complex accompaniment, including triplets and slurs.

18

Measures 18 and 19 of a musical score. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It includes a series of eighth notes and a triplet. The bottom staff continues the melodic line with a slur and a triplet. A dotted line indicates a continuation of the melodic line.

20

Measures 20 and 21 of a musical score. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It includes a series of eighth notes and a triplet. The bottom staff continues the melodic line with a slur and a triplet. A dotted line indicates a continuation of the melodic line.

22

Measures 22 and 23 of a musical score. The top staff features a long melodic line with a slur. The middle staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It includes a series of eighth notes and a triplet. The bottom staff continues the melodic line with a slur and a triplet. A dotted line indicates a continuation of the melodic line.

Bourée

First system of musical notation for a Bourée. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a common time signature 'C'. The middle and bottom staves are grand staves with treble and bass clefs and a common time signature 'C'. The music features various note values, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

Second system of musical notation for a Bourée. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a common time signature 'C'. The middle and bottom staves are grand staves with treble and bass clefs and a common time signature 'C'. The music features various note values, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

Third system of musical notation for a Bourée. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a common time signature 'C'. The middle and bottom staves are grand staves with treble and bass clefs and a common time signature 'C'. The music features various note values, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

Fourth system of musical notation for a Bourée. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a common time signature 'C'. The middle and bottom staves are grand staves with treble and bass clefs and a common time signature 'C'. The music features various note values, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

12

Musical score for measures 12-14. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Measures 12-14 show a melodic line in the top staff and a more complex bass line with many eighth and sixteenth notes. A dashed slur connects the first two measures of the bottom staff.

15

Musical score for measures 15-17. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex bass line. A dashed slur connects the first two measures of the bottom staff.

18

Musical score for measures 18-20. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex bass line. A dashed slur connects the first two measures of the bottom staff.

21

Musical score for measures 21-23. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the complex bass line. A dashed slur connects the first two measures of the bottom staff.

Giga

12

2

3

4

The musical score is for a piece titled "Giga" in 12/8 time. It consists of four systems, each with a piano (piano) and guitar (guitar) staff. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The guitar part is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Some measures are circled in dashed lines, indicating specific musical phrases or techniques. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 12/8. The second system starts with a measure number of 2. The third system starts with a measure number of 3. The fourth system starts with a measure number of 4. The score is published by SPICUM, a service of publications.

5

7

8

6

7

8

7

7

8

8

7

8

9

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Measure 10 continues the melody and accompaniment, with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. A dashed oval highlights a section of the bass staff in measure 10.

10

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Measure 11 continues the melody and accompaniment, with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. A dashed oval highlights a section of the bass staff in measure 11.

11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Measure 12 continues the melody and accompaniment, with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. A dashed oval highlights a section of the bass staff in measure 12.

12

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. Measure 13 continues the melody and accompaniment, with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. A dashed oval highlights a section of the bass staff in measure 13.

13

Musical notation for measures 13-14, system 1. Treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 shows a melodic line in the treble and a bass line. Measure 14 continues the melody with some rests and a repeat sign.

14

Musical notation for measures 14-15, system 2. Treble and bass staves. Measure 14 continues the melody. Measure 15 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some of which are grouped with dashed lines and a '7' below them. An '8' is written below the final measure of the system.

15

Musical notation for measures 15-16, system 3. Treble and bass staves. Measure 15 continues the melody. Measure 16 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some of which are grouped with dashed lines and a '7' below them. An '8' is written below the final measure of the system.

16

Musical notation for measures 16-17, system 4. Treble and bass staves. Measure 16 continues the melody. Measure 17 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some of which are grouped with dashed lines and a '7' below them. An '8' is written below the final measure of the system.

17

System 1 of the musical score, measures 17-18. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 17 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 18 continues this pattern with some rests in the bass staff.

18

System 2 of the musical score, measures 18-19. Measure 18 continues from the previous system. Measure 19 introduces a melodic line in the treble staff with eighth notes and a more active bass staff accompaniment. Dashed lines indicate phrasing across measures.

19

System 3 of the musical score, measures 19-20. Measure 19 continues with the melodic and accompaniment lines. Measure 20 features a change in the bass staff accompaniment, with more frequent chord changes. Dashed lines indicate phrasing.

20

System 4 of the musical score, measures 20-21. Measure 20 continues the musical progression. Measure 21 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained bass staff accompaniment. Dashed lines indicate phrasing.

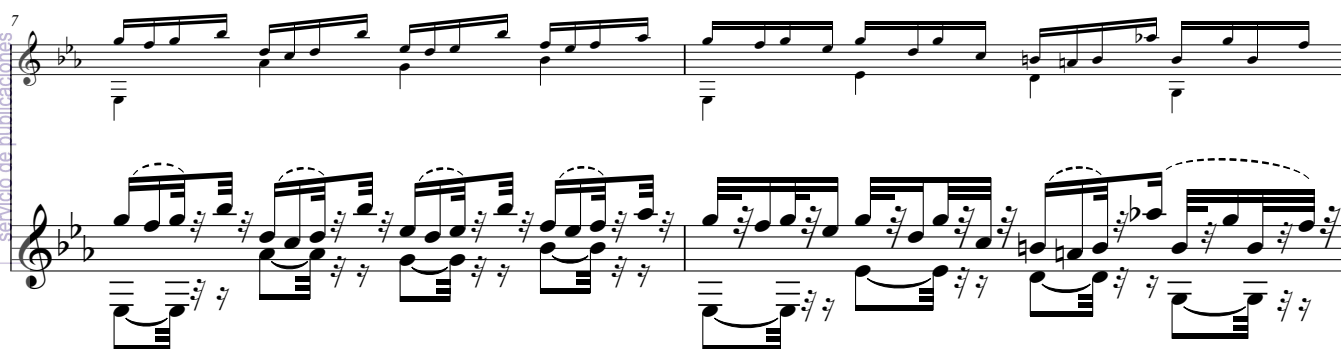
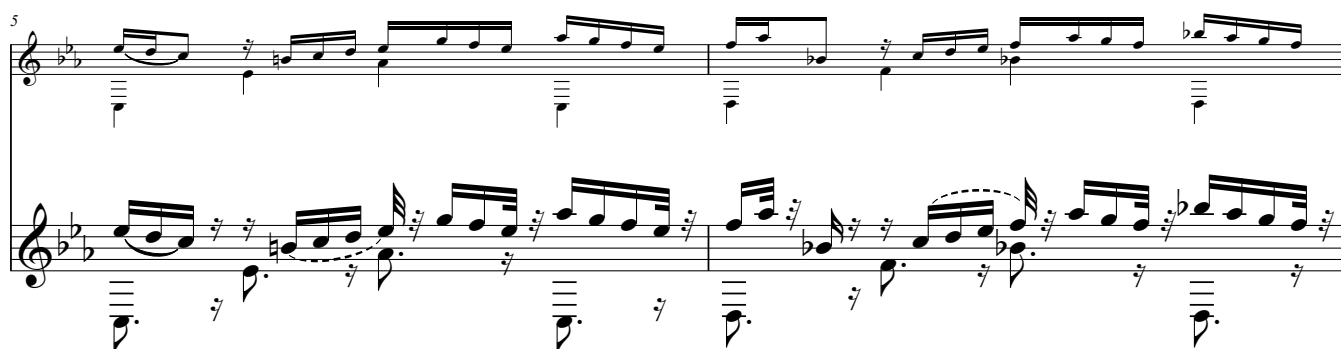
Suite
BWV 997

357

Prelude

M. Alcaraz (ed.)

J. S. Bach



9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains eighth notes with slurs and rests.

41

Two staves of music. The top staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and rests.

43

Two staves of music. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with some notes marked with an '8' indicating an octave.


45

Two staves of music. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with some notes marked with an '8' indicating an octave.

47

Two staves of music. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line, with some notes marked with an '8' indicating an octave.

49



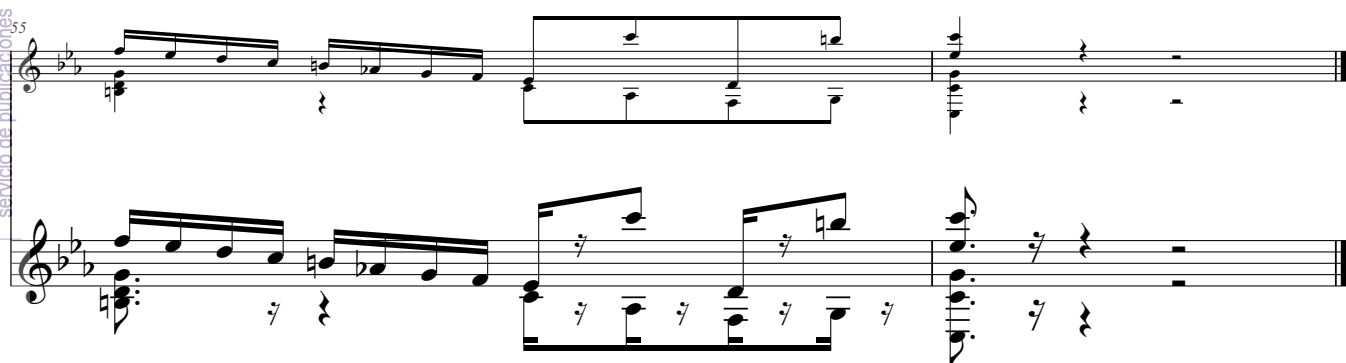
51



53



55



Fugue

First system of the Fugue, measures 1-3. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 features a treble clef with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and A4. The bass clef has a whole rest. Measure 2 has a treble clef with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, E4, and D4. The bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, and D3. Measure 3 has a treble clef with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. The bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, and D3. Section markers (§) are placed above the first and second measures.

Second system of the Fugue, measures 4-6. Measure 4: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 5: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 6: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3.

Third system of the Fugue, measures 7-9. Measure 7: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 8: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3.

Fourth system of the Fugue, measures 10-12. Measure 10: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3. Measure 12: Treble clef has a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4. Bass clef has a quarter note G3, followed by eighth notes F#3, E3, D3.

13

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 13-14) features a treble and bass staff in B-flat major. The treble staff has a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The second system (measures 15-16) continues the melodic and harmonic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff maintaining a steady accompaniment.

15

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 15-16) continues the melodic and harmonic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff maintaining a steady accompaniment. The second system (measures 17-18) shows a continuation of the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment.

18

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 18-19) continues the melodic and harmonic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff maintaining a steady accompaniment. The second system (measures 20-21) shows a continuation of the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment.

21

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 21-22) continues the melodic and harmonic development, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff maintaining a steady accompaniment. The second system (measures 23-24) shows a continuation of the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment.

25

Musical score for measures 25-27. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of grand staves (treble and bass clef). The first system (measures 25-26) shows a melody in the treble with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measure 27) continues the melody with a slur and a fermata over the final note, while the bass line has a half note and a quarter note.

28

Musical score for measures 28-30. The score continues in 3/4 time with two flats. The first system (measures 28-29) features a treble melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second system (measure 30) shows a treble melody with a slur and a fermata, and a bass line with a half note and a quarter note.

31

Musical score for measures 31-32. The score continues in 3/4 time with two flats. The first system (measures 31-32) shows a treble melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second system (measures 31-32) shows a treble melody with eighth notes and a bass line with quarter notes.

33

Musical score for measures 33-35. The score continues in 3/4 time with two flats. The first system (measures 33-34) shows a treble melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second system (measure 35) shows a treble melody with eighth notes and a bass line with quarter notes.

36

Musical score for measures 36-38. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of grand staves. The first system (measures 36-37) shows a piano introduction with a treble staff featuring eighth and sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measure 38) continues the piano part with more complex rhythmic patterns and ties.

39

Musical score for measures 39-41. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The first system (measures 39-40) shows the piano part with a treble staff featuring eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measure 41) features a trill (tr) in the treble staff and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

42

Musical score for measures 42-44. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The first system (measures 42-43) shows the piano part with a treble staff featuring eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measure 44) features a trill (tr) in the treble staff and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

45

Musical score for measures 45-47. The score continues in B-flat major and 4/4 time. The first system (measures 45-46) shows the piano part with a treble staff featuring eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measure 47) features a trill (tr) in the treble staff and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

48

(tr)

50

(tr)

52

(tr)

54

(tr)

56

Musical score for measures 56-57. The top system has a treble and bass staff. The bottom system has a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 56: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. Measure 57: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. There are slurs and ties in the bass staff of measure 57.

58

Musical score for measures 58-59. The top system has a treble and bass staff. The bottom system has a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 58: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. Measure 59: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. There are slurs and ties in the bass staff of measure 59.

60

Musical score for measures 60-61. The top system has a treble and bass staff. The bottom system has a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 60: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. Measure 61: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. There are slurs and ties in the bass staff of measure 61.

62

Musical score for measures 62-63. The top system has a treble and bass staff. The bottom system has a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 62: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. Measure 63: Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B-flat4, quarter note C5. Bass staff has a half note G3, quarter note A3, quarter note B-flat3, quarter note C4. There are slurs and ties in the bass staff of measure 63.

64

Two systems of musical notation for measures 64 and 65. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) in B-flat major. The first system (measures 64-65) features a melody in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 65-66) continues the melody and bass line, with measure 66 ending with a fermata over a whole note chord.

66

Two systems of musical notation for measures 66 and 67. The first system (measures 66-67) shows the melody and bass line continuing. The second system (measures 67-68) features a more complex melody with many beamed sixteenth notes in the treble clef, while the bass line remains relatively simple with eighth notes.

68

Two systems of musical notation for measures 68 and 69. The first system (measures 68-69) continues the melody and bass line. The second system (measures 69-70) features a melody with many beamed sixteenth notes and a bass line with eighth notes.

70

Two systems of musical notation for measures 70 and 71. The first system (measures 70-71) continues the melody and bass line. The second system (measures 71-72) features a melody with many beamed sixteenth notes and a bass line with eighth notes, ending with a fermata over a whole note chord.

72

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 72-73) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 74-75) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

74

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 74-75) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 76-77) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

76

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 76-77) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 78-79) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

78

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 78-79) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 80-81) features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

80

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 80-81) features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. The bass staff has a key signature of two flats. The second system (measures 82-83) continues the piece with similar notation, including slurs and ties.

82

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 82-83) continues the piece. The second system (measures 84-85) includes a treble staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass staff with a key signature of two flats. The notation includes slurs and ties.

85

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 85-86) continues the piece. The second system (measures 87-88) includes a treble staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass staff with a key signature of two flats. The notation includes slurs and ties.

87

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 87-88) continues the piece. The second system (measures 89-90) includes a treble staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass staff with a key signature of two flats. The notation includes slurs and ties.

89

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 89-90) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 91-92) continues the treble staff's eighth-note patterns while the bass staff introduces a more complex, syncopated eighth-note accompaniment.

91

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 91-92) shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 93-94) continues the treble staff's eighth-note patterns while the bass staff introduces a more complex, syncopated eighth-note accompaniment.

93

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 93-94) shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 95-96) continues the treble staff's eighth-note patterns while the bass staff introduces a more complex, syncopated eighth-note accompaniment.

96

Two systems of piano accompaniment. The first system (measures 96-97) shows the treble staff with eighth-note patterns and the bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 98-99) continues the treble staff's eighth-note patterns while the bass staff introduces a more complex, syncopated eighth-note accompaniment.

98

Two systems of musical notation for measures 98 and 99. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 98 features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 99 continues the melody with some chromaticism and includes a fermata over the final note.

100

Two systems of musical notation for measures 100 and 101. The grand staves continue the piece. Measure 100 shows a more active bass line with eighth notes. Measure 101 features a melodic phrase in the treble with a fermata.

102

Two systems of musical notation for measures 102 and 103. The grand staves continue the piece. Measure 102 has a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. Measure 103 continues this texture with some melodic movement in the treble.

104

Two systems of musical notation for measures 104 and 105. The grand staves continue the piece. Measure 104 features a melodic line in the treble with a fermata. Measure 105 continues the melody with a fermata over the final note.

106

108

Da Capo

Da Capo



Sarabande

Measures 1 and 2 of the Sarabande. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a series of eighth notes and a half note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 2 includes a repeat sign and a fermata over the final half note.

Measures 3 and 4 of the Sarabande. Measure 3 begins with a triplet of eighth notes in the right hand. Both hands continue with eighth-note patterns. Measure 4 features a repeat sign and a fermata over the final half note.

Measures 5 and 6 of the Sarabande. Measure 5 continues the eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melody in the right hand. Measure 6 includes a repeat sign and a fermata over the final half note.

Measures 7 and 8 of the Sarabande. Measure 7 shows a change in the right-hand melody. Measure 8 includes a repeat sign and a fermata over the final half note.

Measures 9 and 10 of the Sarabande. Measure 9 continues the eighth-note accompaniment. Measure 10 includes a repeat sign and a fermata over the final half note.

12

Two staves of music in B-flat major. The top staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff contains eighth notes with slurs and rests. Measure 13 ends with a fermata over a half note.

14

Two staves of music in B-flat major. The top staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff contains eighth notes with slurs and rests. Measure 15 ends with a fermata over a half note.

16

Two staves of music in B-flat major. The top staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff contains eighth notes with slurs and rests. Measure 17 ends with a fermata over a half note.

19

Two staves of music in B-flat major. The top staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff contains eighth notes with slurs and rests. Measure 20 ends with a fermata over a half note.

22

Two staves of music in B-flat major. The top staff contains eighth and sixteenth notes with slurs. The bottom staff contains eighth notes with slurs and rests. Measure 23 ends with a fermata over a half note.

24

26

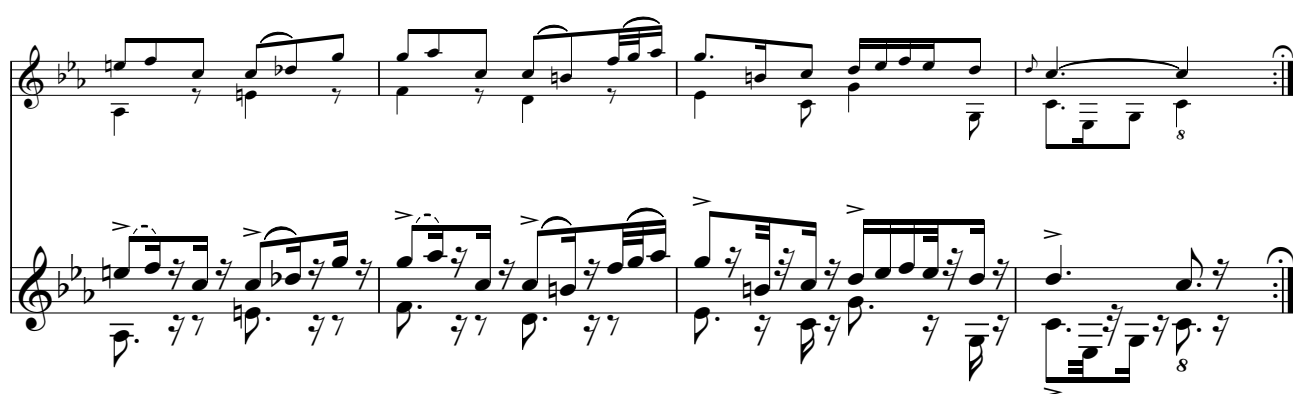
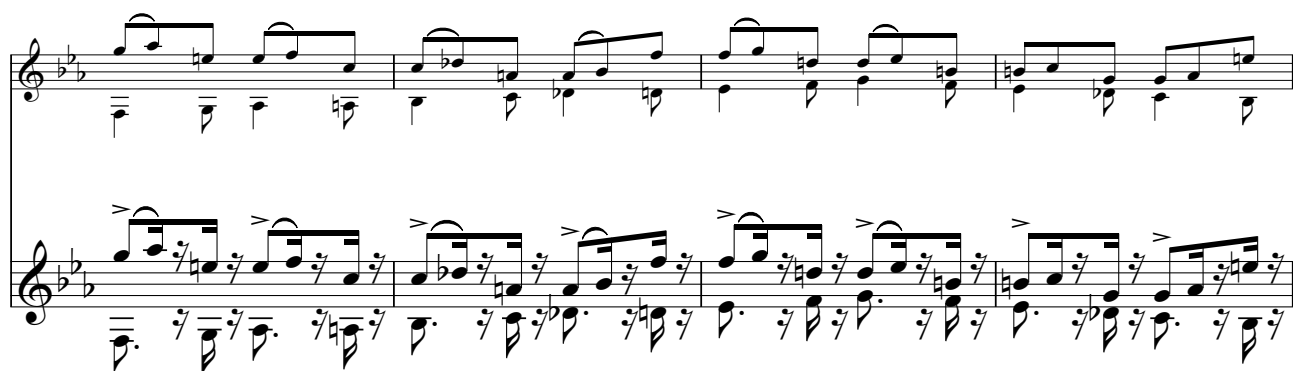
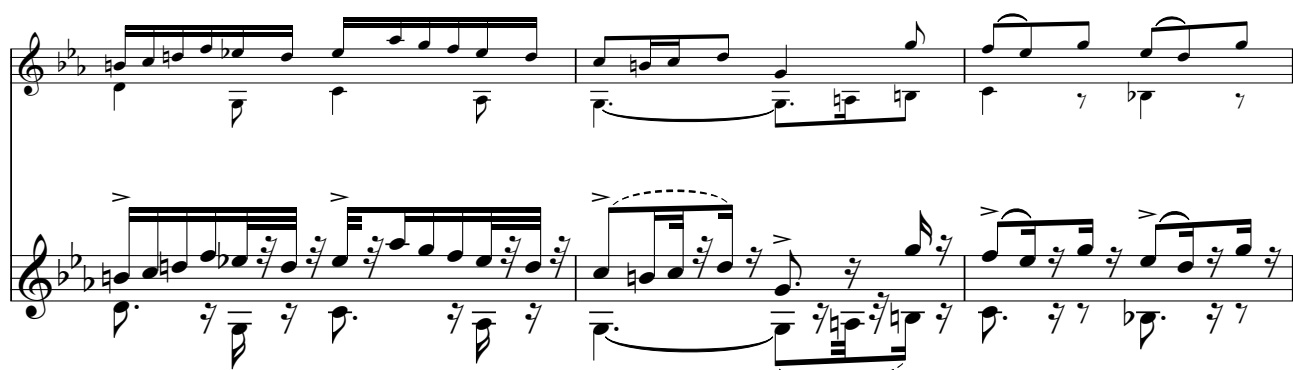
28

30

Gigue

The musical score for 'Gigue' is written in 6/8 time and consists of four systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a variety of note values (eighths, sixteens, and dotted notes), rests, and ornaments (indicated by a stylized 'Z' or 'S' shape above the notes). The first system begins with a treble staff containing a single eighth note followed by a half note, and a bass staff with a half note followed by a quarter note. The subsequent systems show more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

The musical score is written for guitar and consists of four systems, each with two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece is written in a style that is typical of guitar sheet music, with a focus on the right hand. The first system includes a repeat sign. The second system includes a trill marking. The third system includes a triplet marking. The fourth system includes a trill marking.



Double

3

5

7

10

13

16

18

20

22

25

Musical notation for measures 25-26. Treble and bass staves with a key signature of two flats. Measure 25 contains eighth notes and rests. Measure 26 contains eighth notes and rests. Fingering numbers 7 and 8 are present.

27

Musical notation for measures 27-28. Treble and bass staves with a key signature of two flats. Measure 27 contains eighth notes and rests. Measure 28 contains eighth notes and rests. Fingering numbers 7 and 8 are present.

29

Musical notation for measures 29-31. Treble and bass staves with a key signature of two flats. Measure 29 contains eighth notes and rests. Measure 30 contains eighth notes and rests. Measure 31 contains eighth notes and rests. Fingering numbers 7 and 8 are present.

32

Musical notation for measures 32-33. Treble and bass staves with a key signature of two flats. Measure 32 contains eighth notes and rests. Measure 33 contains eighth notes and rests. Fingering numbers 7 and 8 are present.

34

Musical notation for measures 34-35. Treble and bass staves with a key signature of two flats. Measure 34 contains eighth notes and rests. Measure 35 contains eighth notes and rests. Fingering numbers 7 and 8 are present.

36

38

41

44

46

Suite BWV 1006a

385

Prelude

M. Alcaraz (ed.)

J. S. Bach

First system of the Prelude, measures 1-3. The music is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand has a steady quarter-note accompaniment. Measure 1 includes a fermata on the final note.

Second system of the Prelude, measures 4-5. Measure 4 continues the eighth-note pattern in the right hand. Measure 5 features a change in dynamics to *piano* and includes a fermata on the final note. The left hand continues with quarter notes.

Third system of the Prelude, measures 6-7. Measure 6 continues the eighth-note pattern. Measure 7 features a change in dynamics to *forte* and includes a fermata on the final note. The left hand continues with quarter notes.

Fourth system of the Prelude, measures 8-9. Measure 8 continues the eighth-note pattern. Measure 9 features a change in dynamics to *forte* and includes a fermata on the final note. The left hand continues with quarter notes.

11

piano

13

forte

piano

16

forte

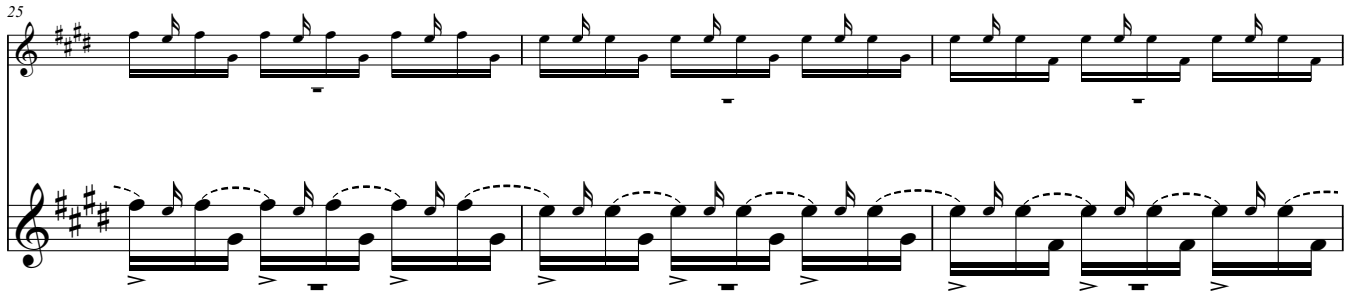
19

forte

22

forte

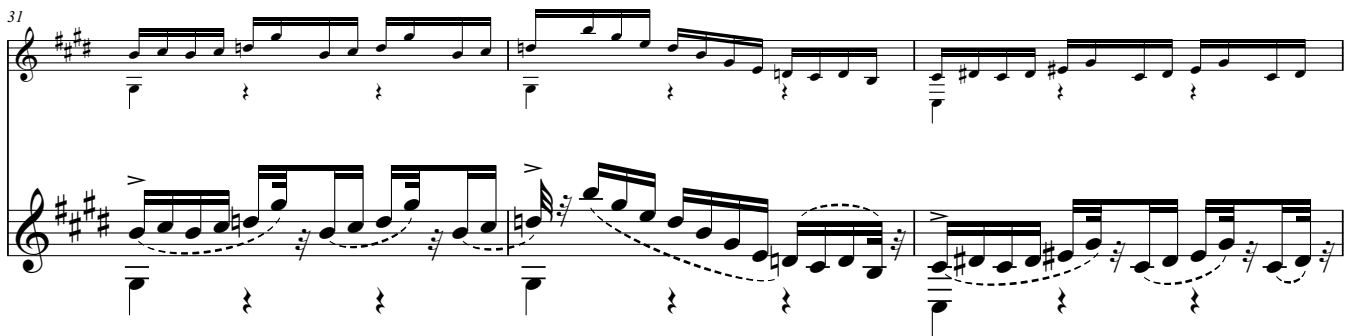
25



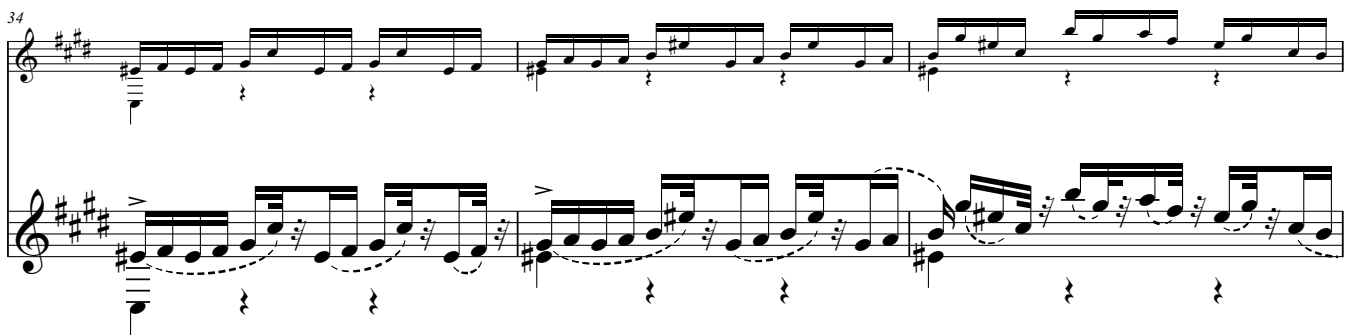
28




31



34



37



40

43

46

49

52

55

55

58

58

61

piano

61

63

forte

63

65

piano

65

67

forte

70

73

76

79

82

85

88

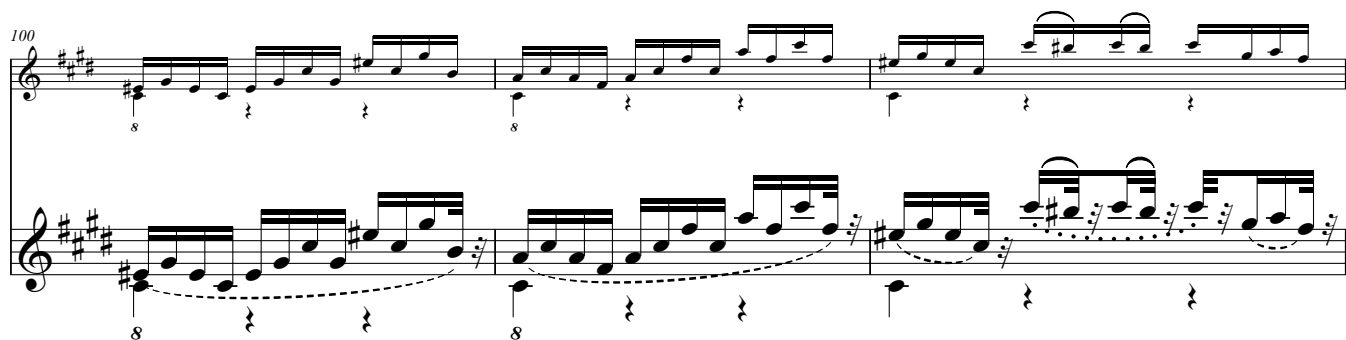
91

94

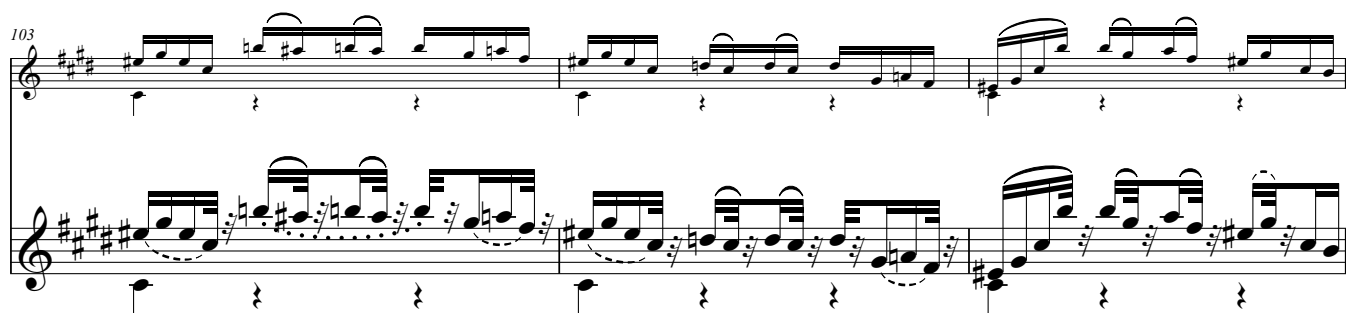
97



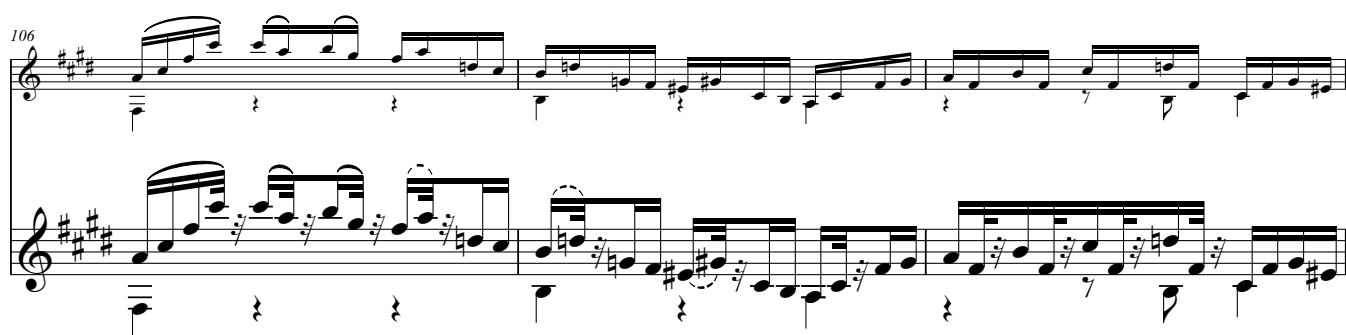
100



103



106



109



112

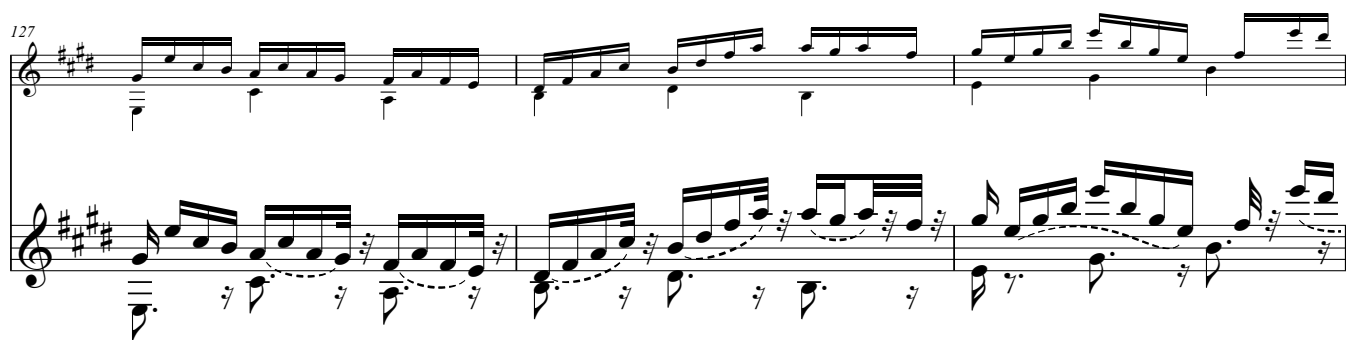
115

118

121

124


127



130



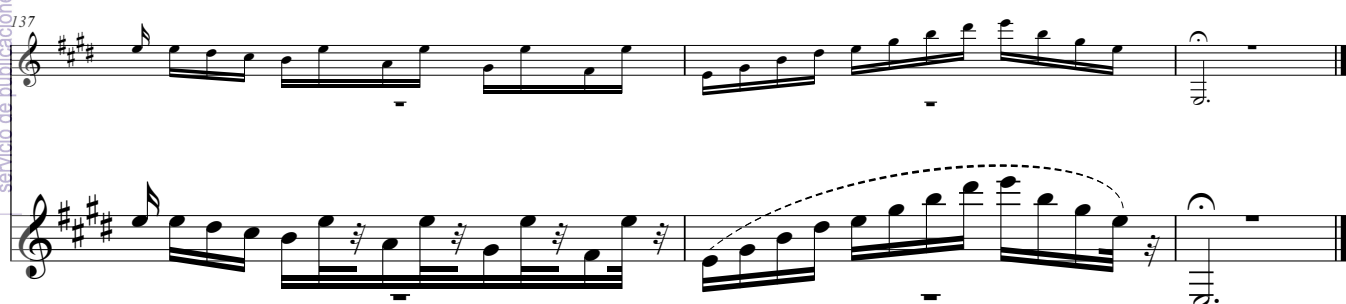
132



134



137



Loure

6/4

(*f*) (*p*)

tr

tr

3

3

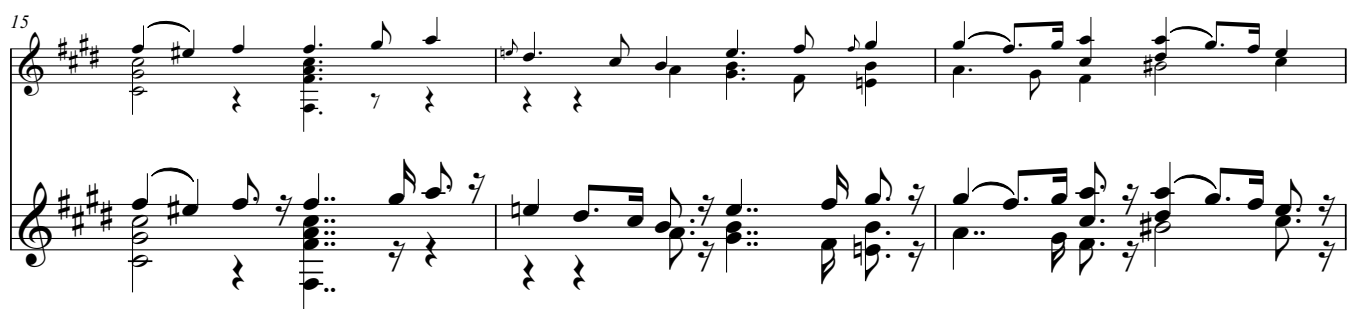
3

6

12



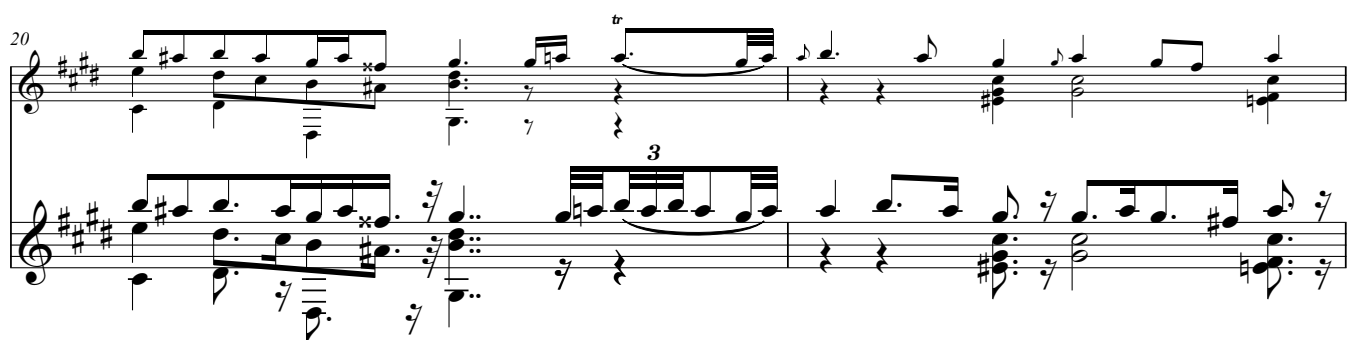
15



18



20



22



*Gavotte
en Rondeaux*

The first system of the musical score for 'Gavotte en Rondeaux' consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), containing a series of eighth notes. The middle and bottom staves are grand staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. They contain a melody with eighth notes and rests, with some notes marked with accents (>) and slurs.

The second system of the musical score continues the melody from the first system. It consists of three staves with the same key signature and time signature. The notation includes eighth notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>).

The third system of the musical score continues the melody. It consists of three staves with the same key signature and time signature. The notation includes eighth notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>).

The fourth system of the musical score continues the melody. It consists of three staves with the same key signature and time signature. The notation includes eighth notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>).

15

19

22

26

29

32

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, both in treble clef and key of D major (indicated by two sharps). The time signature is 8/8, shown as a 'C' with an '8' below it. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The accompaniment features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A dashed line under the first measure of the accompaniment indicates a repeat or a specific fingering. The score is numbered '32' in the top left corner.

35

Example 10

39

This block contains the musical notation for measures 39 through 42. The notation is written on two staves, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is primarily in the upper voice, with the lower voice providing harmonic support. Measure 39 features a melody starting on G#4, moving to A4, B4, and then C5. Measure 40 continues the melody with D5, E5, and F#5. Measure 41 shows a melodic line with a slur and a dashed line indicating a breath mark. Measure 42 concludes the phrase with a final note on G#4.

43

The musical score for measures 43-46 of 'The Rose Tree' is presented in two systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 43 and 44 feature a melody of eighth notes and quarter notes, with a bass line of half notes and quarter notes. Measures 45 and 46 feature a melody of eighth notes and quarter notes, with a bass line of half notes and quarter notes. The melody in measures 45 and 46 is marked with a 'v' (accents) and a dashed line (slurs) over the eighth notes.

51

54

57

60

63

67

70

75

78

81

84

84

87

87

90

90

94

94

97

97

Menuet I

The musical score for *Menuet I* is written in A major (three sharps: F#, C#, G#) and 3/4 time. It consists of 15 measures. The notation is as follows:

- Measure 1:** Treble staff has a half note A4 with an accent (>) and a fermata. Bass staff has a half note A2.
- Measure 2:** Treble staff has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C#5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 3:** Treble staff has a quarter note B4, quarter note C#5, quarter note D5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 4:** Treble staff has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 5:** Treble staff has a quarter note F#5, quarter note G#5, quarter note A5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 6:** Treble staff has a quarter note A5, quarter note G#5, quarter note F#5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 7:** Treble staff has a quarter note F#5, quarter note E5, quarter note D5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 8:** Treble staff has a quarter note D5, quarter note C#5, quarter note B4. Bass staff has a half note A2. This measure begins a repeat section.
- Measure 9:** Treble staff has a quarter note B4, quarter note C#5, quarter note D5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 10:** Treble staff has a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 11:** Treble staff has a quarter note F#5, quarter note G#5, quarter note A5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 12:** Treble staff has a quarter note A5, quarter note G#5, quarter note F#5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 13:** Treble staff has a quarter note F#5, quarter note E5, quarter note D5. Bass staff has a half note A2.
- Measure 14:** Treble staff has a quarter note D5, quarter note C#5, quarter note B4. Bass staff has a half note A2. A trill (tr) is indicated above the D5.
- Measure 15:** Treble staff has a quarter note B4, quarter note C#5, quarter note D5. Bass staff has a half note A2.

19

Musical score for measures 19-22. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps, containing a bass line with eighth and quarter notes. Both staves have a common time signature of 4/4.

23

Musical score for measures 23-26. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melody of eighth and quarter notes, with a rising eighth-note scale in measure 25. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps, containing a bass line with eighth and quarter notes. Both staves have a common time signature of 4/4.

27

Musical score for measures 27-30. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps, containing a bass line with eighth and quarter notes. Both staves have a common time signature of 4/4.

31

Musical score for measures 31-34. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. It contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps, containing a bass line with eighth and quarter notes. Both staves have a common time signature of 4/4.

Menuet II

17

Musical score for measures 17-20. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. It also begins with a double bar line and a repeat sign. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff continues the melody from measure 20. The bottom staff continues the bass line. The key signature remains three sharps.

25

Musical score for measures 25-27. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The key signature remains three sharps.

28

Musical score for measures 28-31. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The key signature remains three sharps. The piece ends with a double bar line and repeat sign in measure 31.

Bourée

19

forte

23

piano *forte*

27

8

31

8

34

8

Gigue

Musical score for "L'Espresso" by Francesco Ferruccio. The score is in 6/8 time, key of D major, and consists of 10 measures. It includes a vocal line and two guitar parts. The guitar parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The score is marked with "piano" and "forte" dynamics.

11

13

15

17

19

This musical score is for guitar, spanning measures 11 to 19. It is written in treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measures 11-12 and 13-14 are marked with a '7' (7th fret). Measures 15-16 and 17-18 are marked with an '8' (8th fret). Measure 19 is marked with a '7' (7th fret). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and uses slurs and ties to indicate phrasing. The bass staff often contains chords and single notes, while the treble staff contains more complex melodic and rhythmic lines.

21

23

25

27

30

